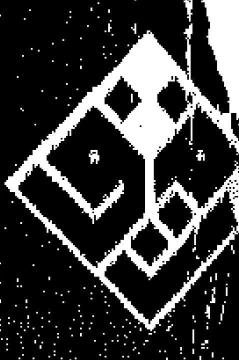
أندريه جلوكسمان

عالم التلفزيون
بين الجمال والعنف

ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح

المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

138

المشروع القومى للترجمة

عالم التلفزيون بين الجمال والعنف

تأليـف

أندريه جلوكسمان

ترجمـة

وجيه سمعان عبد المسيح

٢٠٠٠

العنوان الأصلى :

André GLUCKSMANN

" Rapport sur les recherches concernant
les effets sur la jeunesse des scènes de
violences au cinéma et à la télévision . "

مقدمة الطبعة الإنجليزية التى أصدرتها
الإدارة التربوية بالمعهد البريطانى للسينما

العنف على الشاشة

يتضح من استعراض أحدث ما كتب فى هذا الصدد – وقد ورد ذكره فى نهاية الكتاب – أنه لم يطرأ تغير أساسى على البحوث التى أجريت فى مجال آثار العنف فى التليفزيون والسينما منذ أن قدم جلوكسمان تحليله فى عام ١٩٦٦ . ويجرى نشره الآن بوصفه إسهاماً فى المناقشة التى تدور رحاها حول هذا الموضوع وعلى أساس أنه أوضح عرض منهجى للنتائج التى أسفرت عنها البحوث ولمختلف النهوج وما تنطوى عليه من تغييرات ومشاكل . كما أنه يتسم باتساع مرماه ومداه ؛ إذ يشمل إسهام الناقد الثقافى والعالم الاجتماعى .

وتستهدف هذه المقدمة إيجاد صلة محدودة بين هذا البحث وبين الأوضاع السائدة فى بريطانيا ، فضلاً عن وضعه فى سياق المناقشة واسعة النطاق .

وكما لاحظ أحد الكتاب فى الملحق الأدبى الذى تصدره التايمز فإن **"الأمريكيين قد اكتشفوا ثم وصفوا معايير القياس التى تولوا تطبيقها ، فى حين أن الأوروبيين – وبخاصة الفرنسيين والإيطاليين – حللوا ونظروا ، والبريطانيين فسروا أخلاقياً"** .

والحق أن اهتمام الجمهور بوسائل الإعلام تبدى فى تعابير أخلاقية فى جميع الأقطار ، غير أن التعميم له قوته إلى حد ما . وتنبع قوة التراث الخاص بالاهتمام الأخلاقى فى إنجلترا من عاملين : يتمثل أحدهما فى أنه كان جزءا من المناقشة المتعلقة بالثقافة والمجتمع التى تعود إلى فترة سابقة كثيرا على ظهور وسائل الإعلام الإلكترونية ، وقد أسهمت فيها عقول متميزة مثل مل وأرنولد ورسكن وليفس . كما استطاع هذا الاهتمام أن يجد طريقه ، بسبب المثل الأعلى الذى تحرص عليه هيئات الخدمة العامة الحكومية ، إلى النشاط الاجتماعى والأشكال المؤسسية . وربما كان أوضح مثال على ذلك هيئة الإذاعة البريطانية B B C فى عهد لورد ريت Reith ، ويلوح أن هذا التقليد استُنفد من الناحية الفكرية حاليا . ولما كان يتسم بالطابع المحافظ والأبوى دوما ، فإنه وجد مشقة فى التكيف مع التغير الاجتماعى وبالأخص مع

ظهور ديمقراطية الجماهير . وإزاء التطور الذى حدث فى الثقافة الشعبية وفى السينما وفى الفنون البصرية وربما فى الموسيقى بصورة أخاذة ؛ حيث تتجه كل هذه التطورات إلى تقويض نموذج المجتمع القائم على الصفوة مقابل الجماهير ، فإنه لا يوجد لديه جديد يقدمه ، سوى أقل القليل .

وكتب دينيس تومبسون فى مقدمة كتابه « **التميز والثقافة الشعبية** » قائلا :

" إن كل ما اكتسب فى المدرسة فى كيفية الإعداد الجمالى والأخلاقى يتناقض مع صناعة الترفيه التى تهاجمه " . ولا تختلف هذه التعابير عن تلك التى استعملها قبل ثلاثين عاماً عندما تعاون مع ف . ر . ليفس . وإن المساهمات الأخيرة فى هذا النقاش لم تتجاوز فى الأغلب ، إلا قليلا ، تعبيرات السخط والقلق إزاء الاتجاهات والقيم الاجتماعية المتغيرة ، وانحطت المناقشة إلى مستويات متدنية وارتبطت بقضية مستوى التعليم ، ودخلت فى دوامة المناورات السياسية الحزبية فيما يتعلق بقضية القانون والنظام .

ومن غير المستغرب فى مثل هذا الجو أن يتركز هذا القدر الكبير من بحوث وسائل الإعلام على العنف مع محاولة إيجاد صلات سببية مباشرة بين العنف فى الحياة الواقعية والعنف على الشاشة . وهذا المفهوم المفرط فى التبسيط للعلاقة بين وسائل الإعلام والسلوك دعمته أيضاً الصلات الوثيقة القائمة بين البحوث وصناعة الإعلانات والأحزاب السياسية . ومن الطبيعى أن يهتم وكلاء الإعلانات وموجهو الأحزاب السياسية بإقامة تلك الصلات المباشرة ، وبذلك وجد شبه تحالف سرى بينهم وبين حماة الأخلاق . وقد تتباين مواقفهم القيمية العلنية وتختلف ؛ غير أن نظرتهم لتركيب المجتمع وبنيته وعلاقته بالثقافة تبدو متماثلة فى جوهرها .

ومن حسن الطالع أن بعض علماء الاجتماع شرعوا فى مقاومة تلك الأفكار والمفاهيم حالياً مدافعين عن أهمية تناول هذه المشاكل بصورة أشمل وأوسع نطاقاً . ويتسم نهجهم بطابع أكثر تطورا فهم أكثر إدراكا لتعقد القضايا التى ينطوى عليها وتشابكها . ومع إدراكهم لأهمية النظرية فإنهم أقل التزاما بفكرة البرهان العلمى وأقل استعداداً لرفض إسهام العلماء غير الاجتماعيين باعتباره يتسم بالطابع الذاتى . وقد تم التعبير عن هذا الاتجاه الجديد بوضوح فى مؤلفين صدرا حديثاً : أحدهما

عـن " **التليفـزيون والانحراف** " * الذى قام بإعداده مركز بحوث وسائل الاتصال الجماهيرى فى جامعة ليستر . والثانى عن " **آثار التليفزيون** " الذى أشرف على إصداره مدير ذلك المركز : جيمس هالوران . **

وتظهر فى هذين المجلدين ، ولا سيما فيما كتبه هالوران ، حركة تنأى عن محاولة اكتشاف تأثيرات مباشرة وقصيرة الأجل على الاتجاهات والسلوك وعن بحث جوانب معينة مثل العنف بمعزل عن غيرها ؛ إذ جرى التركيز على أهمية الآثار المحتملة فى الأجل الطويل ودور التليفزيون فى تشكيل القيم الاجتماعية ، ووضع هذا التأثير فى إطار العلاقات المتشابكة التى تربطه بجميع العوامل الأخرى التى تحدد نظرتنا إلى العالم . وهذا التطور هام وجدير بالإعجاب فى وقت يتزايد فيه اهتمام جماعات كثيرة بالإجابات التبسيطية ، وربما بإيجاد كبش فداء للأمراض الاجتماعية .

إن فكرة " الآثار " ذاتها ، أى فكرة أن " التأثير " هو جوهر العملية ، وأنه يحسن أن تتركز عليه الدراسات، هى فكرة مقيدة وفى إطار الجو الأخلاقى السائد حالياً فإنه يفترض دوما أن " الآثار " ضارة . ولا يوجد منطق يقوم عليه هذه الافتراض ، وإن كانت غالبية المناقشات فى الصحافة وغيرها ارتكزت عليه . وقد أفضى هذا الوضع إلى عواقب غير حميدة بالنسبة لمجموعتين لهما أهميتهما : الفنانون المبدعون الذين يعملون فى وسائل الإعلام ، والمعلمون ، وينمى ردود الفعل السلبية أو الرقابة أو الفكرة الخادعة التى تتمثل فى تكييف البرامج لاحتياجات الجمهور المفترضة التى كشفت عنها البحوث من خلال الحملات الإعلانية . وفى الوقت ذاته تتقوى جميع الاتجاهات المحافظة فى التعليم . وقال سير رونالد جولد : " إن المنزل والمدرسة هما فى الغالب واحتان تهددهما باستمرار الصحراء المحيطة بهما " . ويعمل هذا الاتجاه على إثارة الشعور بالعجز والإحباط عند المعلم .

ولقد تم الدفاع عن ضرورة القيام بعمل ، أكثر إيجابية لإنهاء الثغرة بين الفصل الدراسى وعالم وسائل الإعلام .

(*) " Television and Delinquency " by the Centre for Mass Communication Research at Leicester .

(**) Effects of Television , edited by James Hallovan .

وقالت الدكتورة هيلد هيملويت فى المؤتمر الذى عقد عن الثقافة الشعبية والمسئولية الشخصية فى ١٩٦٠ إنه " إذا لم يتم عمل شىء ما لإيجاد صلة بين عالم الطفل ؛ حيث يقضى ساعتين أو ثلاث ساعات يومياً مع التليفزيون وبين عالم المعلم ، فإن الثغرة تزداد اتساعاً . وهو ما يدعو للرثاء ؛ لأن الطفل يعيش فى عالمين منفصلين بدلا من أن يكون فى عالم واحد . وإننى أرى أنه من المهام الملقاة على عاتق معاهد المعلمين ، إلى حد كبير ، أن تناقش مع معلمى المستقبل أفضل الطرق للقيام بذلك " . ويستشهد تقرير حديث صدر بعنوان " **وسائل الإعلام والمجتمع** " بالنتائج التى توصل إليها اجتماع خبراء عقدته اليونسكو : " يستدعى تدفق المعلومات التى يتلقاها الشباب الآن من وسائل الإعلام – بعيداً عن التعليم النظامى – الارتياب فى المضمون الشامل للمناهج المدرسية . ويرى الاجتماع أنه ينبغى **للمدارس أن تساعد الطلاب على تنمية المواقف النقدية إزاء وسائل الإعلام ....** " . وإن فكرة إدخال منتجات وسائل الإعلام إلى الفصل الدراسى واستخدامها كموضوع للتدريب على حسن التمييز والتقدير ، ليست فكرة جديدة ، وتعود على الأقل إلى الوقت الذى صدر فيه الكتاب المرجعى الرائد فى " **الثقافة والبيئة** " الذى أصدره ف . ر . ليفس ودينيس تومبسون . وكانت الاستراتيجية المستخدمة فى البداية ذات طابع دفاعى ؛ وتم تدريب التلاميذ على التحيز ضد وسائل الإعلام . وأمكن أن يفضى تحذيرهم النقدى من القيم الزائفة إلى نتائج أفضل . ومن المهم معرفة كيف حاول التفكير التربوى " الرسمى " أن يتخلص من قيود هذه الاستراتيجية . ولا تزال لغة تقدير كروثر دفاعية : " مما لاريب فيه أن ثمة واجبًا يقع على عاتق أولئك الذين يستخدمون تلك القوة العظيمة فى أن يتعاملوا معها بروح المسئولية . وتلك قضية تخص الجماعة بأسرها ولا تقتصر على التربويين . كما أن ثمة واجباً يقع على عاتق الذين يتولون مسئولية التعليم يتمثل فى التحقيق من أن المرافقين الذين يكونون فى أكثر مراحل حياتهم استهواءً وخطرا لا يتعرضون فجأة للاكتساح الشامل من جانب وسائل الإعلام دون أن تقدم لهم مساعدة تعمل على إيجاد قدر من التوازن " ، غير أن تقدير نيوسوم أكثر انفتاحا وإيجابية : " نرغب هنا فى المطالبة بشدة من أجل دراسة الأفلام والتليفزيون بوصفهما من القوى الفاعلة فى ثقافتنا ومن المصادر المهمة للغة والأفكار . وعلى الرغم من أن دراسة وسائل الإعلام هذه أصبحت مقبولة فى عدد محدود من المدارس كجزء مهم من المناهج الدراسية ؛ فإنها لا تستخدم فى غالبية المدارس إلا كمعينات بصرية من أجل تقديم المواد المتصلة بموضوعات أخرى ، وإن صناعة الفيلم تعتبر فى الغالب من الأنشطة المثيرة للاهتمام والعملية

بصورة غير معتادة ولا سيما بالنسبة للأطفال الأقل موهبة من الناحية الدراسية ، ويمكن تنظيم أندية السينما والتليفزيون بعد انتهاء ساعات المدرسة من أجل عرض الأفلام المهمة أو إجراء مناقشات حرة عن البرامج المسائية : وتعد هذه الأشكال المختلفة لاستخدام الأفلام والتليفزيون ذات قيمة وإيجابية ، وإن الاستخدام البالغ الأهمية والواسع النطاق لوسائل الإعلام هذه بوصفها وسيلة رئيسية لتوصيل التجارب الثقافية ونشرها بين الجماهير لم ينتشر بوجه عام فى المدارس أو فى الكليات والجامعات . وتولى عناية محددة للدرجة التى تؤثر بها السينما والتليفزيون على حياة التلاميذ ولوسائل الإعلام هذه باعتبارها وسيلة مشروعة لتوصيل الخبرات الشخصية إلى جانب الأدب والموسيقى والتصوير » .

والسينما والتليفزيون شكلان من وسائل الاتصال الجماهيرى ، وهما أيضًا صناعتان ، ويقدمان الترفيه والسبل الجديدة لصناعة الفن . ويمكن دراستهما من جميع هذه الجوانب ، ويركز نيوسوم على وسائل الإعلام باعتبارها تقدم الفن والترفيه . ولدينا الكثير من الكتب السيئة التى يفترض أنها تترك « آثارها » الضارة ، ولكن مدرس الأدب لا يبدأ بها ولا يهتم – ولو بقدر محدود – بما تحدثه من آثار أو يفضح ما فيها من قيم زائفة " وبينما يمكن لدراسة الأدب والفنون الأخرى الإفادة من بعد سوسيولوجى فإن الاستجابة التى تنبع من الالتزام بالفن كفن واحترام لوسيلة تبدو أكثر إبداعا .

والواقع أن الغالبية العظمى من المدرسين والمحاضرين الذين يقدمون دورات دراسية فى دراسة السينما لا يفعلون ذلك انطلاقاً من روح حمائية ، وإنما من اعتقادهم الإيجابى بأن السينما تتيح خبرات جيدة ، وأنها وسيلة مهمة خليقة بدراستها فى حد ذاتها . ولقد تزايدت المدارس والكليات التى شرعت تقدم فى السنوات القليلة الماضية ، بعض أشكال " التدريب على التمييز " وتختلف المناهج وتتراوح بدءا من دراسة السينما أو دراسة السينما والتليفزيون حتى تقديم دورات دراسية عن وسائل الاتصال الجماهيرى والثقافة الشعبية .

ومن الشائع كثيراً أن يتم ذلك فى إطار دراسة مادة دراسية أخرى مثل اللغة الإنجليزية أو الدراسات الاجتماعية ؛ ومن الجدير بالتنوية أن ذلك أمر إيجابى ومبدع يمكن أن يقدمه التعليم ولا سيما أن أكبر قدر من القلق بشأن وسائل الإعلام إنما يثور فى نطاق التعليم ، مما قد يترك تأثيره على متخذى القرارات فى المجال التعليمى ؛

لأن المدرسين والمحاضرين الذين يضطلعون بهذه الدورات كثيرا ما يفعلون ذلك مع الأسف فى ظل مصاعب جمة وقيود مالية ضخمة وبدون مساندة من مديرى المدارس والسلطات التعليمية .

وتتجه بحوث وسائل الإعلام حاليا نحو التليفزيون وهو ما يعبر عن اتجاه اهتمام الجمهور وحالما يتطور نهج أرحب أفقا فإن الميزان يمكن أن يعتدل ويتمثل أحد العوامل التى قد تعوض عن إجراء مزيد من الدراسات فى تغير وضعية السينما .

ومن الجلى أن الشباب ، ولا سيما الطلاب ، يعتبرون السينما أكثر الفنون أسرا وملاءمة لهم ، ونحن نشهد بزوغ الثقافة السينمائية مع ازدياد الاهتمام بالسينما واتساع نطاق أنشطتها . وفى إطار هذه العملية فقد اتسع نطاق المناقشات النقدية النظرية التى تنصب على لغة الفيلم من ناحية وعلى إعادة تقييم مهمة للسينما الشعبية من جهة أخرى . وكان لهذين الاتجاهين تأثيرهما على البحوث . وعلى الرغم من أن الأعمال الحديثة للمخرجين الأمريكيين مثل ارتوربن ودون سيجل وبورد بوتيشر وصمويل فولر ، وكلهم من صانعى الأفلام الذين اهتموا بالعنف وإن كانت أفلامهم لا تتناول الآثار مباشرة فإنها تقدم مواد ملائمة . وما هو مطلوب الآن الإكثار من التنوع فى معالجة القضايا التى لا تضع فى الاعتبار الظلال المتباينة للآراء التى تتبدى داخل المجتمع فحسب وإنما تنشد الاستعانة بمجموعة مختلفة من العلوم مثل علم النفس والفلسفة واللغويات وعلم الجمال والنقد ....

وحالما يختفى النموذج الفج للنخبة مقابل الجماهير الذى أثار الكثير من التفكير فى شأن وسائل الإعلام ، فسوف تظهر تحالفات أكثر إبداعا . وهو ما أوضحه هالوران فى المقدمة التى كتبها فى كتابه عن آثار التليفزيون قائلا : " يهتم نقاد كثيرون اهتماماً بالغا بالتليفزيون والقيم ولا سيما فيما يتعلق بحسن سير المجتمع الديمقراطى ، وهم يفضلون بكل تأكيد قيام نماذج جديدة من ملكية وسائل الإعلام والسيطرة عليها ، ولكنهم لا يودون الارتباط بالموقف النخبوى التقليدى . ومن المحتمل أن يجد بعضهم حلفاء وأصدقاء بين علماء الاجتماع الجدد الذين لديهم حماسة أكثر نقدية وقد يلحق بهم بعض الرجال المبدعين من عالم التليفزيون ، وعندما يتحقق هذا الوضع فإننا سوف نتجاوز مفهوم " الآثار " البسيط .

بارى وانيل

مدخل

تستهدف هذه الدراسة أن تتيح أقصى إفادة ممكنة من الكتابات الوفيرة التى أفردت لتأثير مشاهد العنف فى الأفلام السينمائية والبرامج التليفزيونية على الشباب .

ويحفل هذا المجال بالكثير من الكتب والمقالات التى لا يكون فى استطاعة الإخصائيين فى شئون الأطفال والمراهقين استيعابها فى حدود الوسائل المتاحة لهم والوقت المتوفر لديهم : فإذا كانت الببليوغرافيا التى قدمتها اليونسكو تضمنت ٥٠٠ دراسة ، فإن الببليوغرافيا التى قدمها كارل هنريس فى كتابه " **الفيلم والشباب** " الذى نشر عام ١٩٥٩ شملت ٢٥٠٠ كتاب ، وإذا كان كل هذا لا يستوعب جميع ما ظهر فى هذا الميدان فإن المناقشات التى انصبت على أثر السينما بدأت منذ نشأة هذا الفن ، ويرجع تاريخ الحملات الصحفية على دور السينما إلى عام ١٩٠٩ (فى الولايات المتحدة الأمريكية) وإلى عام ١٩١٢ (فى فرنسا) وقد تم التحقيق فى أول قضية فى عام ١٩١٦ ، عندما وجه السيد / بولان فى ذلك العام الاتهام إلى السينما ، باعتبارها مدرسة للرذيلة والجريمة ، موضحا أن دورها الحقيقى هو نشر المعرفة وتهذيب الأخلاق . ومن ثم فإن مهمتنا انحصرت فى تحديد المعايير التى يتم بمقتضاها اختيار الأعمال المناسبة لإجراء تحليلنا . وهذا الانتقاء تكتنفه المصاعب ؛ إذ لا يمكن فى واقع الأمر اختيار المؤلفات على أساس مدى مصداقيتها وحقيقتها ، لأنه على خلاف ما يحدث فى مجال العلوم البحتة فإن الباحثين فى هذا الميدان لا يتفقون ، ولو جزئياً ، على ماهية ما هو حقيقى وصادق ، وكما جاء فى تقرير اليونسكو (٢) :

" ما أكثر البحوث التى أجريت بغية تحديد ما إذا كانت السينما تفسد الشباب أو لا تفسده ، غير أن الطرق التى استخدمت فى إجراء البحوث كانت متباينة ، فضلا عن أن النتائج التى تحققت جاءت متناقضة " .

وكذلك ، فإن الباحثين لم يكن فى مستطاعهم التوصل إلى اتفاق على منهج موضوعى للعمل فى هذا المجال ، يتيح تحليل هذه المشكلة . ويذكر م . فيار **Veillard** فى تقريره إلى المركز الدولى للطفولة " إن المنهجية التى تسترشد بها الدارسات الخاصة برد فعل الطفل تجاه السينما لا تزال غير محددة بصورة واضحة جلية ، وإن العديد من الكتابات فى هذا المجال ليس أكثر من تعبير عن آراء كتابها " (٣) .

وأخيراً ، فإن تقسيم العمل مستبعد تماما هنا ، ويتعين على باحث سواء أكان إخصائياً فى الفيزياء أم علم النفس أم علم الاجتماع أم الطب أن يدرس المشكلة من جميع جوانبها . ويلوح أن تعدد وجهات النظر مصطنع لا يستند إلى أساس موضوعى ، فلا يوجد أى ترابط بين مشاريع البحث ، ومن ثم يمكن فهم الملاحظة التى وردت فى تقرير اليونسكو :

" إن كل ما نعرفه بيقين تام عن السينما هو أننا لا نعرف الكثير من المعلومات الأكيدة " .

فكيف يمكن - إذن - اختيار المؤلفات المهمة من بين هذه الأكداس المكدسة من البحوث المشتتة التى يختلط فيها الحابل بالنابل ؟

ولهذا فلا مفر من إجراء عملية انتخاب وفرز وإن كنا سنعمد فى ذات الوقت إلى الإكثار من المعايير التى تحدد هذا الإجراء . ومع أن بعض الاستقصاءات والبحوث لا تقدم حلولا حاسمة لهذه المشكلة إلا أنه يعول عليها وتعتبر حجة فى مجالها ، ولم يعد من الممكن مناقشة آثار العنف دون أن توضع فى الحسبان المعلومات التى أسهم بها كل من هيملويت Himmelweit وشرام Schramm وبوجارت Bogart وشتيانر Steiner وكيلهاكر Keilhacker وغيرهم كثيرون . وثمة آراء تبدو أكثر تأصيلا من غيرها بحكم الخبرة التى تستند إليها سواء كانت سيكولوجية أو سوسيولوجية أو قانونية أو تربوية أو طبية ... الخ [٤] . ولا تستند المختارات التى نقدمها إلى القضايا المطروحة فى حد ذاتها ، وإنما إلى كيفية تصويرها وعرضها أو حتى محاولة البرهنة عليها .

وتبرز من مجموعات الدراسات التى أمكن تحديدها على هذا النحو بعض النهوج الأساسية تم على أساسها تقسيم مجال البحث إلى ستة أقسام تمثل الأبعاد الستة التى اتخذتها هذه المشكلة حتى الآن وهى :

١ - الآراء العامة :

تنطلق جميع البحوث من أفكار أو فرضيات بسيطة عن أثر السينما والتليفزيون أو أنها تأمل فى التوصل إليها . وفضلا عن ذلك ، فإن كل فكرة من هذه الأفكار يعتنقها قطاع من الرأى العام . ومن ثم يغدو ممكنا حصرها ودراسة انتشارها بين شتى فئات المجتمع .

٢ - تأثير السينما والتليفزيون :

من الجلى أن جميع الآراء تصدر عن بعض الوقائع الفعلية التى يستشعرها الجمهور ويحللها الباحثون ، وهى تنصب على أهمية السينما والتليفزيون ، وهو ما يشهد عليه اتساع نطاق جمهور هاتين الوسيلتين ، وزيادة عدد مشاهد العنف فى الأفلام السينمائية والبرامج التليفزيونية .

٣ - الدراسة السوسيولوجية للآثار :

لا يقتصر الأمر على " بث " السينما والتليفزيون لمشاهد العنف ، إنما "يستقبلها " أيضا جمهور غير متجانس – وتتيح السوسيولوجيا بطرقها الإحصائية وتقديراتها الشاملة إجراء ما يلى :

(أ) تحديد طبيعة هذا الأثر بالمقارنة بين سلوك المشاهدين الدؤوبين وسلوك غير المشاهدين .

(ب) وتبين مدى اختلاف التأثير تبعا لاختلاف الفئات الاجتماعية .

٤ - تحديد الآليات السيكولوجية :

لما كانت مشاهد العنف التى تعرض فى السينما والتليفزيون تصل إلى الجمهور من خلال وسيلة معينة هى الصورة المتحركة ، فإن تفاعلها مع الجمهور تحدده السمات الخاصة بهذه الوسيلة . وعندما يتم الحديث عما تثيره مشاهد العنف من انبهار فإنه يتم هنا إدخال فكرة الآليات الأصلية التى تتحكم فى العلاقة التى تربط المشاهد بوسائل إعلامية محددة تماما مثل السينما والتليفزيون . ومن ثم فإن الفرضيات التى تمكن من وضع إطار نظرى لعلاقة المشاهد بالصورة ، تدخل متغيرات جديدة فى بحث الآثار المترتبة على مشاهد العنف .

٢ - الدراسات التجريبية (المعملية) :

لقد أبرزت الاعتبارات السابقة عدة مشكلات معينة تم تحديدها على نحو يكفى لبذل محاولة ، بغية التوصل إلى حلول لها بالاستعانة بتجارب مصطنعة (إجراء دراسات على عدد محدد من السكان باستخدام طرق علم النفس التجريبى) . وعندئذ تجرى اختبارات لتحديد أثر كل متغير من هذه المتغيرات التى يمكن عزلها والتحكم فيها .

٦ - الدراسات الثقافية :

مثلما يتوقف أثر مشاهد العنف على طبيعة الوسيلة التى تنقل هذه المشاهد ، فإنه يعتمد أيضا على السياق الوصفى لهذه المشاهد . ويلوح أن الاستقصاءات السوسيولوجية تظهر أن الإحساس بالعنف يعتمد على طريقة العرض ويختلف تبعاً لنوعية الفيلم ، الويسترن أو الفيلم البوليسى أو أفلام الرعب ، ومن ثم يتعين إبراز الاختلافات الكيفية التى تميز بين " الأنواع " ، " وتسعى إلى استخلاص الدلالة الكامنة فيها .

وهكذا ، يبدو أنه من الممكن تنظيم جميع البحوث المذكورة على نحو متماسك ومترابط ، ويلوح مستطاعا الجمع بين النهوج الستة سالفة الذكر ، وذلك باتباع خطة تستوحى نظرية الاتصال . فمشكلة الآثار المترتبة على مشاهد العنف هى بالفعل مشكلة إرسال Transmission ونستطيع أن نحدد بعض العناصر الداخلة (المدخلات inputs) فى نظام الإرسال هذا (أى مشاهد العنف والخواص المميزة لتأثيرها) ويمكننا مضاهاتها ببعض ما يترتب على هذا النظام ، وينتج عنه (المخرجات Outputs) وهو ما يتمثل فى سلوك المشاهدين كما تميزه السوسيولوجيا ؛ كما نستطيع تحديد آليات الإرسال الخاصة بالنظام (فرضيات سيكولوجية خاصة بالانبهار ، والسلبية ، والإسقاط ، والتقمص) ؛ ومن الممكن كذلك ، إيجاد نماذج مختزلة من هذا النظام بغية السيطرة على المتغيرات (السيكولوجيا التجريبية) وأخيرا فإنه فى وسعنا النظر فى مضمون الرسالة (الدراسة الثقافية) وعلاقتها بالمجتمع بأسره .

وقد يبدو غريباً أن الباحثين يقدمون إجابات بالغة التنوع والتعقد عن السؤال البسيط الذى طرح عليهم . ولنلاحظ بصفة مؤقتة أنه إذا لم تكن الإجابات بسيطة مثل بساطة الأسئلة فلا يعنى ذلك بالضرورة عجز من تصدٍ للإجابة . وهناك أسئلة " واضحة لافتة للنظر " قد لا يقدم عنها الباحث الذى " يجزئ المشكلة " إجابة نهائية ، وإنما تستدعى التريث وشحذ ملكة النقد عند من يتصدى للحكم أو من يتعين عليه إصدار الحكم .

القســم الأول

بانوراما الآراء

إن تخصيص ببليوغرافيا للآثار المترتبة على مشاهد العنف فى السينما أو التليفزيون يعنى أن هذه الآثار تعتمد جزئياً على السمات الخاصة بهاتين الوسيلتين المستخدمتين . ويتفق المؤلفون فى واقع الأمر على ملاحظة أن مشاهد العنف تكتسب أهمية معينة عندما تعرض من خلال السينما أو التليفزيون ، وذلك للسببين التاليين :

١ - إنهاء التنقل عبر وسائل اتصال جماهيرية إلى جمهور عريض ، كبير العدد ومتباين فى تركيبه الاجتماعى ، وتختلط فيه فئات العمر المختلفة ، ويتفوق فى عدده على الجمهور الذى يشاهد العروض المسرحية التقليدية ، وإن هذا الطابع الضخم من التأثير هو الذى يدفع القانونيين إلى تبرير نظام الرقابة السينمائية الذى يختلف أشد الاختلاف عن التشريعات الخاصة بالمسرح [٥] .

٢ - إن الخواص المرتبطة بحيوية الصورة وحركتها تفترض أن تأثيرها سيكون محددا ، وتتفق غالبية الدراسات على أنه عندما يتماثل المضمون يكون تأثير السينما على سلوك المشاهدين الشباب أكبر بكثير من تأثير الرسوم المتحركة .

ويمكن أن تفضى هذه النقطة الثانية إلى فحص جميع النظريات التى طرحت عن السينما بعامة [٦] . ولكى لا تغوص هذه الدراسة فى متاهات بعيدة ، فإن مجال الاستقصاء اقتصر على المراجع النظرية التى تعرضت فقط لآثار مشاهد العنف .

غير أنه لا يمكن إغفال ضرورة إجراء استعراض سريع للآراء التى أبديت فى شأن تأثير السينما والتليفزيون ، كما لا يمكن تناول الدراسات المتخصصة قبل سبر أغوار الرأى العام وممثليه المعتمدين ، للسببين التاليين :

(أ) إن هذه الآراء تكتسب قيمة الشهادة فى التهمة الموجهة إلى العنف فى السينما والتليفزيون .

(ب) وإن القلق الذى تبدى لدى الرأى العام كان دافعا للباحثين إلى القيام بدراساتهم ، ولا سيما الاستقصاءات الأولى المهمة التى تمت عن السينما

فى عــام ١٩٣٠ وعــرفت باسم Payne Fund Studies ؛ " لقـد تبـدى الانشغال بإصلاح المجتمع فى اهتمام العلوم الاجتماعية بأعراض الاختلال الاجتماعى مثل الأمراض العقلية أو النزاعات العائلية أو جرائم الأحداث أو ارتكاب الجرائم بوجه عام . وقد اتجه الباحثون الذين درسوا تأثير وسائل إعلام الجماهير على الشباب إلى وضع المشكلة فى السياق الذى اعتبر السينما والإذاعة مصدر الاختلال الاجتماعى تماما مثل الأكواخ القذرة " [٧]

ومن ثم يجدر فحص ما إذا كان الرأى العام يضع دوما الأكواخ القذرة على نفس مستوى وسائل الاتصال الجماهيرى ، وما اللوم الذى يوجه إلى السينما والتليفزيون ؟ ومن يوافق على توجيه هذه الانتقادات ؟

(أ) أهمية العنف المنتقد ونوعيته

ما أكثر الانتقادات الموجهة إلى السينما والتليفزيون ، مثل العمل على انحطاط الذوق ، وتشويه معنى القيم ... ونحو ذلك ، وهى تصدر عن مثل عليا متباينة ، قد تكون جمالية أو أخلاقية أو تربوية أو سياسية ، ومع ذلك فإن هذه الانتقادات تجمع على أننا " نشاهد قدرا كبيرا للغاية من العنف " [٨] .

وعندما درس شتانير Steiner دراسة إحصائية آراء الأمريكيين عن تأثير التليفزيون فإنه وجد أن هذا الانتقاد يتصدر جميع شكايات الجمهور [٩] ، كما أن كلابر Klapper لاحظ أنه الموضوع الأساسى الذى تثيره رسائل المشاهدين واستفتاءات الرأى [١٠] .

وتتماثل الاتهامات الموجهة إلى جميع وسائل الإعلام بما فيها السينما والتليفزيون :

" تشبه الاتهامات الموجة إلى التليفزيون شبهًا وثيقًا تلك التى سبق توجيهها إلى كل وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيرى حالما بدأت تكتسب شعبية لدى الراشدين والأطفال معًا " [١١]

فماذا يعنى " العنف " ؟ يبدو أن النقد يستهدف جوانب مختلفة ، كما أن بعض القوانين واللوائح الرسمية وشبه الرسمية تحاول إيضاح العناصر الأساسية التى ينطوى عليها ، ومن ثم فإن قوانين الرقابة الذاتية التى اتفق عليها المنتجون الأمريكيون

المعروفة باسم Hayes Code تدين الوحشية ، الفظاظة ، البذاءة ، القسوة فى معاملة الحيوانات ، التجديف ، وما إلى ذلك (١٢) . أما قانون الإذاعة البريطانية BBC فإنه يلاحظ أن وضع قائمة سوداء بأنواع العنف لا يكون عملياً :

" فالتعذيب غير مقبول عادة ، ومع ذلك فإن عملية الصلب فى فيلم (يسوع الناصرى) قد أضفى عليها طابعاً دراميا : ويمكن أن تبرر موضوعات كثيرة قد تبدو خطيرة بالنسبة للأعين الشابة إذا ماجاءت فى سياق معين " (١٣) .

ويبين هذا القانون أنه لابد من التفرقة بين الأنواع المختلفة من العنف " فالوحشية لا تماثل العنف ، والعنف ليس هو القتال . ومع ذلك فإن القتال الذى يعد أمرًا سليمًا صائبًا ، والوحشية التى لاتعتبر كذلك ، يتضمنان عنفًا ، وتتداخل حدودهما " . ويعتبر الرأى العام أن أعمال العنف تشمل سلسلة من الأفعال تبدأ من الوحشية البدنية وتصل إلى انتهاك القوانين الأخلاقية . وتميز الإذاعة البريطانية بين " العنف " و " الانتهاك " الذى يعتبر من أسوأ الأمور . وسوف نرى أن بعض الدراسات النادرة تسعى إلى تحديد وإيضاح أنواع العنف المختلفة والأضرار المترتبة عليها ، وسوف نتعرض لبيانها فى الخاتمة .

" والعنف " الذى ينتقد بوجه عام وبلا تمييز ينصب على وصف أى سلوك يعرض فى السينما أو فى التليفزيون بأنه لا قانونى أو لا أخلاقى أو يوصف بالوحشية ، وذلك عند ممارسته فى واقع الحياة فعلاً . وتبرز هذه الفكرة العامة فى قلب جميع الانتقادات الموجهة إلى السينما والتليفزيون :

" فالتليفزيون أداة قوية للغاية قادرة على إقناع العقول التى لم تتشكل بعد بأن العنف نمط مقبول من أنماط السلوك " .

(القاضى ف . ج كروينبرج ، ذكره فيرتهام)(١٤) .

(ب) اختلاف الآراء

تنصب مناقشات الصحف وحملاتها على موضعين هما :

(أ) طبيعة العنف فى السينما والتليفزيون .

(ب) مدى أهمية هذا التأثير .

ويستهدف الموضوع الأول الآثار الأخلاقية والتربوية للعنف السينمائى : هل هى حسنة أم سيئة ؟ فى حين أن الموضوع الثانى يركز على الوظيفة الاجتماعية لهذا العنف : فهل الخبرة التى تكتسب من العنف فى الأفلام تعتبر أحد العوامل الأساسية فى تكوين المراهقين (تنشئتهم الاجتماعية) أم مجرد عامل ثانوى ؟ وفى الواقع فإن المناقشات الأساسية تثور حالما يطرح الموضوع الأول .

وكان فردريك فيرتهام F. Wertham أول من دافع دفاعًا حارًا عن رأى نضعه فى عداد الآراء المتطرفة بغرض التصنيف . وبعد أن استنكر التأثير الضار الذى تحدثه المجلات المصورة ، هاجم التليفزيون واتهمه بالترويج للعنف والدعاية له :

" عندما يشاهد الصغار الرقص على شاشة التليفزيون فإنهم ينزعون إلى الرقص ، وإذا شاهدوا مأكولات شهية أو مشروبات مغرية أو حلوى فإنهم يودون شراءها . ولا يمكن التأكيد بصورة قاطعة على أن الأطفال الذين يشاهدون العنف على شاشة التليفزيون لا يتذوقونه إلى حد ما ، حتى ولو لم يكونوا واعين تماما بذلك " [١٥]

ولقد تبنى هذا الرأى مسئولون عديدون .

أما أنصار الرأى المعارض لذلك فإنهم يؤكدون أن المشكلة الحقيقة لا تتمثل فى الآثار الخطيرة التى تحدثها السينما على الشباب وإنما فى تلك الفكرة الخطرة التى تكونها السلطات المختلفة عن الآثار الضارة المزعومة التى تحدثها السينما . ويندرج فى هذا الإطار محبو الجمال الذين يعتبرون السينما فنًا فى المقام الأول ، وأنه يتعين الحكم عليها بمعايير النقد الجمالى :

" إن فكرة فرض الرقابة على أى فن من الفنون لهى فكرة غبية فى حد ذاتها ، وإن القيد الوحيد الذى يمكن تصوره فى هذا المجال إنما يمكن أن ينطبق على الشباب فحسب .. وحتى هنا فمن يعتقد بوجود شباب منحرفين لأنه ثمة أفلام عن المنحرفين إنما يقلب الأوضاع رأسا على عقب . فهناك منحرفون ؛ لأنه ثمة أكواخ قذرة وأزمة مساكن ، وحروب استعمارية ، والسينما لا علاقة لها بذلك ". (دوينول فالكروز) [١٦].

ويؤيدهم بعض علماء الاجتماع الذين يرون أنه لم يثبت أبدا وجود تأثير خطير مزعوم للسينما :

" نحن لانميل البتة إلى تشجيع اتخاذ أى نوع من إجراءات التحريم أو المنع . وقادنا فحص مشكلة التأثير الضار الذى تحدثه السينما إلى رفض كل مسوغ يبرر فرض الرقابة فى هذا المجال ، والدعائم السوسيولوجية الحقة التى تقوم عليها الرقابة تغوص إلى أعماق أبعد غوراً مما قدم من تبريرات ثانوية أو مزاعم . وتنبع الرقابة من المحرمات السياسية التى يفرضها النظام المستقر ومن المحرمات السحرية التى ترفض فظائع تقطيع الجثث وجنون الحب وعورة الموت والجنس وتدفع بها إلى الليالى الأسطورية فى الأزمنة الخوالى " (ادجار موران) (١٧) .

أى أن المجتمع يضفى طابعًا عقلانيًا على مخاوفه عندما يدعى أنه يتصرف لإنقاذ الأطفال والشباب ، ولا يريد أن يفهم أن السينما عامل إيجابى فى " تعليم المراهقين حياة الكبار " .

وقد تطورت مجموعة من الآراء " المعتدلة " فيما بين هذين الموقفين المتطرفين . ويحاول البعض التفرقة بين أنواع العنف المختلفة بالتمييز بين ما يمكن أن يكون ضاراً أو محايداً أو مفيداً . ومن ثم يرى البروفسور Heuyer أن الأفلام البوليسية تعمل على " تسميم العقول الذى يستمر مفعوله دون تبين ذلك (١٨) " . ومع هذا فإنه يعترف بالتأثير الإيجابى والتطهيرى " الذى تحدثه أفلام المغامرات على الشباب .

ويرتاب كتاب آخرون فى الأهمية المناطة بوسائل الاتصال الجماهيرى فى هذا الشأن ، وهو ما يتضح من دراسة S. & E. Gluek عن الشباب المنحرف :

" لايمكن أن يغدو الأطفال أحسن مما هم عليه بمجرد حرمانهم من معاناة ويلات الحياة الحديثة . ولا تتكون شخصياتهم وتنمو بهذه الطريقة . ولاتحل مشكلاتهم الأساسية بحرمانهم من رؤية السينما والسيرك وعروض التسلية الأخرى . وإذا شعر شخص ما بحاجته إلى ضروب الترفيه هذه فلن يعدم الوسيلة فى إيجادها . ولا يمكن أن يعد حرمانه منها علاجًا ناجحًا "(١٩) .

ويمكن استخلاص نتيجتين من هذا العرض السريع للنظريات المطروحة :

١ – لقد وجدت جميع الآراء التى يمكن تصورها – انطلاقًا من المشكلتين اللتين حددناهما – مناصرين لها ومدافعين عنها .

٢ – وتستند جميع هذه النظريات إلى مسلمات (فرضيات) سوف ندرسها ، كل على حدة ، وتتعلق بارتباطات سوسيولوجية أو آليات سيكولوجية .

ويتعين علينا الآن دراسة كيفية اختلاف الرأى العام وانقسامه بصدد هذه المعتقدات بالغة التنوع .

(جـ) اختلاف الآراء

لقد أجريت استفتاءات بين مختلف فئات السكان ودعى الخبراء إلى الإدلاء بآرائهم فى لجان مختلفة وتباينت الاستفتاءات تبعًا للأحوال ، وسوف نكتفى باستعراض عام لأهم دلالاتها وأبرزها .

لقد سبق أن قدمت لجنة رسمية تقريرًا إلى البرلمان البريطانى فى عام ١٩٥٠[٢٠] ، بعد أن استجوبت ١٣٤٤ من المختصين - أساتذة جامعة ، رؤساء مستوصفات للأطفال ، أخصائيون فى محاكم الأحداث - حيث طلبت منهم الإجابة عما إذا كان ثمة علاقة بين مايلى :

١ - ارتياد السينما والانحراف .

٢ - ارتياد السينما و " الانحطاط الأخلاقى " .

وقد جاءت ٦٠٠ إجابة مؤيدة للعلاقة بين ارتياد السينما والانحراف و ٦١٨ إجابة نفت وجود هذه العلاقة ، كما أيدت ٥٠٠ إجابة العلاقة بين ارتياد السينما والانحطاط الأخلاقى ، ونفت ذلك ٧١٤ إجابة . وقد أكد السواد الأعظم ممن أيدوا وجود صلة بين السينما والانحطاط الأخلاقى أن هذه الصلة واهية ، إلا فيما يختص بالفتيات فيما بين سن ١٢ و ١٦ سنة .

ويتبدى نفس التردد والتذبذب فى آراء الخبراء الذين استشارتهم اللجنة الفرعية التابعة لمجلس الشيوخ الأمريكى التى أشرف عليها Kefauver . وخلص التقرير إلى أن اللجنة " لم يكن فى وسعها إقامة علاقة سببية مباشرة بين مشاهدة الأفعال الإجرامية وبين ارتكاب مثل هذه الأفعال فعلا . كما أنها لم تتوصل إلى اكتشاف الدليل القاطع على عدم تأثر سلوك الشباب سلبيًا من جراء التعرض لأفلام وقصص قائمة على موضوعات تنطوى على أمور مخالفة للقانون فضلاً عن الجريمة والتى يروق لها تصوير عنف البشر " [٢١] .

وتختلف آراء الأسر فى هذا الصدد أيضا . ففى الإجابة عن سؤال عما إذا كان التليفزيون مفيداً للأطفال ، فقد أكد ذلك ٦٥ ٪ من الرجال و ٥٨ ٪ من النساء

(١٩٦٣) [٢٢] . فى حين أنه يتضح من استفتاء سابق أجراه معهد جالوب فى ١٩٥٤ أن ٧٠ ٪ من الكبار اعتبروا الأفلام البوليسية أحد عوامل الانحراف [٢٣] . ومع مراعاة القدر الكبير من أفلام العنف فى البرامج الأمريكية (انظر القسم الثانى) ، فإنه يتعين أن يستخلص هنا أيضا عدم تيقن الرأى العام . ومع ذلك ، يبدو أن الاتجاه السائد هو تدنى حدة القلق : ويبين استقصاء أمريكى أن ٧٦ ٪ من الآباء يرون أن آثار التليفزيون عابرة بكل بساطة (١٩٦٢ ، شاتينر) مع أنه يستخلص من استقصاء فرنسى (١٩٦١) ، أن ٨٠ ٪ من الأسر الميسورة الحال و٥٠ ٪ من أسر العمال اليدويين تعتبر التليفزيون نعمة (وإن كان ٤٠ ٪ من العينة الثانية لم يحدد رأيا قاطعاً) . وإذا كان ٩٠ ٪ من الآباء يرون أن بعض البرامج سيئة للأطفال فإن ٧٠ ٪ لا يمنعون أطفالهم من مشاهدتها [٢٤] . ومن الممكن تقديم تفسيرات مختلفة لهذه التناقضات فإما أن الآباء لا يؤمنون بجدية الخطر الذى يستنكفونه وإما أنهم يفقدون سلطتهم . مما يجعل عدم التحديد ماثلا هنا أيضاً .

ويتعين التنويه بأن الأطفال فى سوادهم الأعظم (٢/٣) لا يعتقدون فى أخطار التليفزيون والسينما [٢٥] بما يثبت إما أنهم تسمموا إلى درجة تجعلهم لا يدركون الخطر أو أنهم اكتسبوا مناعة بطريقة يصعب على الكبار تخيلها [٢٦] .

ويتخذ المربون موقفاً أشد صرامة . وفى المؤتمر الدولى للصحافة والسينما والإذاعة الخاصة بالأطفال الذى عقد فى ميلانو فى ١٩٥٢ :

" كان من المذهل بوجه خاص ملاحظة أن الذين حضروا المؤتمر وعددهم ٦٠٠ شخص ويمثلون أكثر الاتجاهات تنوعا ، وافقوا بالإجماع وبحماس شديد على استنكار مساوىء كتب التسلية الهزلية Comics والأضرار التى تسببها للشباب تلك الأفلام التى لا تحصى ، وتشكل بطرق بالغة التنوع ، تحريضا مستمراً على ارتكاب الجريمة [٢٧] .

وذلك أحد الأمثلة النادرة التى انعقد عليها الإجماع .

ويمكن الاستشهاد باستقصاءات مماثلة أجريت فى بلدان أخرى وبين فئات مختلفة من السكان ، وهى تشهد على نفس التردد . ولا يتعين أن نتوقع الحصول على إجابة نهائية عن مشكلتنا ، من هذا النوع من الاستقصاءات ، ويبدو من جهة ، أن ذات تكنيك الاستبيان يحدد بصورة مسبقة الإجابات على نحو مختلف بدرجة

أو أخرى [٢٨] ، ويلوح ، من جهة ثانية ، أن الإجابات كثيرا ما تتوافق مع المقولات الجاهزة (Stereotypes) بأكثر من توافقها مع خبرات أصلية ؛ وكون أن فئات اجتماعية مختلفة تبدى آراء متمايزة للغاية بصدد التليفزيون فإن ذلك يبدو أنه يدخل متغيرا سوسيولوجيا قويا فى عملية التقدير . وهكذا فإن هذا الاستعراض لمختلف الآراء يفيد فى صياغة المشكلة وتحديد أبعادها أكثر من إفادته فى تقديم تأكيدات أو إيضاحات نهائية .

د - خاتمة

١ - نادرا ما كانت أهمية السينما والتليفزيون وتأثيرهما على الشباب موضعا للارتياب ، ومن الطبيعى أن يترتب على هذه البديهية نتيجتان طبيعيتان :

* فهناك أولا الاعتقاد بأن الطفل والمراهق يتأثران بحكم عدم نضوجهما ، بالعنف الجسدى والمعنوى الذى تنقله وسائل الإعلام .

* وهناك ثانياً الفكرة القائلة إن هذه الوسائل تنقل ، كما سلم بذلك هـ . فورمان فى ١٩٣٠ " ، نظاما مفروضا للتعليم لا يمكن أن تضاهيه المؤسسات التقليدية الراسخة مثل المدرسة والكنيسة من حيث جاذبيته " ، ونجد هنا موضوع التشابك بين التعليم وثقافة الجماهير [٢٩] .

٢ - ونادرا ما تم التحديد الدقيق للعنف الذى ينتقد فى السينما والتليفزيون ، والمقصود هو العنف الجسدى والمعنوى ، ومن المعلوم أن أحدهما يفضى إلى الآخر . وكما سنرى فيما بعد ، فإن الأخصائيين سيحاولون التمييز بين جوانب مختلفة لهذا العنف .

٣ - تشير جميع الأطروحات القائمة إلى وجود آليات ضمنية تتحكم فى العلاقة بين المشاهد الشاب والمشهد البصرى . وتكون نقطة الانطلاق فى أغلب الأحيان التسليم بهذه الآليات (مثل " الانبهار " بالصورة) من أجل الوصول إلى الدور الإيجابى أو السلبى للمشهد البصرى .

٤ - يجرى تفسير " الوقائع " ذاتها بطريقة متناقضة ، وإن ارتباط تأثير السينما والتليفزيون بضروب السلوك غير الأخلاقية والإجرامية لا يعد أمرا بديهيا يقره مجموع السكان . وعلى النقيض من ذلك ، فإن القلق الذى تثيره هذه المشكلة عام ، ويتبدى مع ظهور وسائل جديدة للاتصال الجماهيرى واكتساحها للحياة الاجتماعية ، وتنخفض حدة هذا القلق فيما بعد ، وهو ينصب فى الوقت الراهن على التليفزيون بصفة أساسية .

القسم الثانى

تأثير مشاهد العنف

ينبع قلق الجمهور انطلاقاً من عاملين بسيطين : فإذا ما أخذ فى الحسبان مجموع مشاهد العنف التى تعرض فى عدد معين من الأفلام السينمائية والبرامج التليفزيونية ، وإذا ما تم النظر إلى كمية الوقت الذى يخصصه المشاهد الشاب لرؤيتها فعندئذ لا يمكن إلا الاعتقاد بأن ضخامة هذين الرقمين لابد وأن تنطوى على دلالة موضوعية . وعندما ينظر إلى ارتباط هذين العاملين ببعضهما البعض يصبح التشخيص هو أن تأثير السينما والتليفزيون لابد وأن يكون ضار . ذلك هو رأى كثرة من النقاد على رأسهم والترليبمان [٣٠] . كما أنه رأى أوائل الباحثين الذين أقلقهم ما توصلوا إليه من اكتشافات . وبعد أن قام E. Dale بتحليل مضمون ٥٠٠ فيلم (بين ١٩٢٠ - ١٩٣٠) كتب قائلا :

" كيف يمكن وصف هذا الموكب المحموم من الأفعال أو المحاولات الإجرامية إلا باعتباره مدرسة حقيقية للجريمة مخصصة لفئات معينة من الفتيان والفتيات " [٣١] .

وسوف نعود للتحديد الذى يرد دون إقامة دليل فى الشطر الأخير من هذه العبارة ، ولنترك الحديث للأرقام .

(أ) كمية مشاهدة الشباب للسينما والتليفزيون :

١ - تختص الأرقام الأكثر تحديدا بالتليفزيون ، وتوضح أن الاهتمام انصب فى البلدان الأنجلو سكسونية على التليفزيون بدرجة أكبر من السينما .

وفى الواقع ، فإن برامج التليفزيون يستمر عرضها بلا توقف فى الولايات المتحدة وبدرجة أقل فى بريطانيا أو فى طريقها لأن تكون كذلك وهى أكثر بكثير من البرامج الفرنسية وأقل خضوعاً للرقابة .

ويبين استقصاء ويتى Witty الذى أجرى فى ١٩٥٠ [٣٢] ، واستقصاء شرام الذى أجرى فى ١٩٦٠، وهو ما أكدته استقصاءات أخرى عديدة [٣٣] ، أن الطفل الأمريكى الذى بلغ الثالثة من عمره يشاهد التليفزيون يومياً لمدة ٤٥ دقيقة فى

المتوسط ، وفى سن الخامسة يشاهده لمدة ساعتين يومياً فى المتوسط ، وفيما بين سن ٦ و ١٢ سنة يشاهد التليفزيون لمدة ساعتين ونصف الساعة يومياً ، ويزداد متوسط المشاهدة حتى سن السابعة عشرة ، وقد يرتفع إلى ثلاث ساعات يومياً ، ثم يعود إلى الانخفاض فيما بعد (بين ساعة ونصف الساعة وساعتين للكبار) :

" يخصص الطفل ابتداء من سن الثالثة حتى السادسة عشرة وقتاً للتليفزيون أطول من الوقت الذى يقضية فى المدرسة . ويقضى أمام التليفزيون طوال هذه الفترة سدس وقت اليقظة " (٣٤) .

وترى هيملويت أن هذا المتوسط – فى إنجلترا – لا يتجاوز الساعتين يومياً ، ويرى فورو Furu أن الأمر كذلك فى اليابان . وتتماثل الأرقام فى جميع البلدان المتقدمة اقتصادياً التى تتوفر فيها شبكة تليفزيونية متسعة النطاق : ويلوح أن الاختلافات تتوقف على عدد البرامج التى يمكن التقاطها . كما يبدو أن الكبار من المراهقين أكثر نزوعا من آبائهم إلى الابتعاد عن العرض التليفزيونى وحالما يوجد فى المنزل أول جهاز تليفزيونى .

. " وخلافا لما قيل وكتب فإن المراهقين ، يتبعهم الأطفال ، هم الذين يشرعون فى بذل الجهود للتخلص من استهواء التليفزيون ، ويبدو أن رد الفعل لدى الكبار يكون أبطأ بكثير ، رغم أنهم ينكرون ذلك " (٣٥) .

ويرى النقاد أن أولئك الذين يهربون من المنزل والتليفزيون مسرعين إلى السينما كمن يهرب من الدب ليقع فى الجب .

٢ – يصعب تحديد مدى ارتياد الشباب للسينما ومن بين الاستقصاءات العديدة التى أجريت فى هذا المجال ، فإن أهمها هو استقصاء ما لتيزك وزوشياوير (٣٦) فى جمهورية ألمانيا الاتحادية واستقصاء هيملويت وبلسون (٣٧) فى بريطانيا العظمى واستقصاء M.P.A.A فى الولايات المتحدة . وقد ناقش ليندر (٣٨) الطرق المستخدمة فى بحوث عديدة والتى تعمد دوما إلى المغالاة فى تقدير ارتياد المراهقين للسينما . وقد تضمن استقصاء حديث أجراه المركز الوطنى للسينما فى فرنسا (٣٩) بيانات بالغة التحديد والأهمية : فشباب المدن (١٥ – ٢٥ سنة) يذهبون إلى السينما مرتين فى

المتوسط كل شهر ويذهب شباب الريف أكثر من مرة كل ثلاثة أسابيع (متوسط ارتياد الكبار للسينما فى المدن هو ٤,٣ مرة سنوياً إذا كان لديهم تليفزيون ، و٩ مرات إذا لم يكن لديهم تليفزيون) .

وان وجود جهاز تليفزيون فى المنزل لا يحدث إلا تغييرا طفيفا للغاية فى متوسط ذهاب الشباب إلى السينما .

وتتوافق هذه الأرقام فى مجموعها مع البيانات التى تم الحصول عليها من البلدان الأخرى المتقدمة صناعيا حيث يمثل الشباب زهاء ٤٥٪ ممن يشترون تذاكر السينما والأطفال فيما بين سنى ٨ – ١٤ سنة : ٩ ٪ ، ويبين نفس الاستقصاء الإحصائى أنه من بين مجموع شباب المدن والريف فان ٦,٧ ٪ من الشباب يذهبون إلى السينما مرتين أو أكثر أسبوعياً و٥ , ٢٤ ٪ يذهبون مرة واحدة فى الأسبوع و٢١ ٪ مرتين شهرياً . وإذا كان الشباب من كبار مشاهدى التليفزيون والسينما فإنه يتعين الآن تحليل ماذا يشاهدون .

(ب) تحليل المضمون :

النسبة الكمية لمشاهد العنف

يتعين أن يلاحظ ، فى المقام الأول ، أن الشباب ليسوا من كبار المشاهدين فحسب ، بل إنهم يشاهدون فى كثير من الأحايين العروض المخصصة للكبار . وتختلف الأرقام هنا تبعاً لما يطلق عليه اسم عروض الكبار ، ومع ذلك ، فثمة اتفاق على أن نصف الوقت الذى يقضيه الأطفال أمام التليفزيون إنما يشاهدون فيه العروض المخصصة للكبار [٤٠] .

وقد قدم دالى Dale (٩٣٥) أقدم البيانات التى تحصى كمية " العنف " ؛ حيث تم ارتكاب ٤٠٦ جرائم فى ١١٥ فيلما من الأفلام البوليسية كما أن ٤٥ فيلما منها عرض مشاهد قتل . وفى ١٩٥١ أحصى ميرامز [٤١] Mirams ٦٥٩ جريمة أو مشهد عنف فى مائة فيلم طويل أى ٦,٦ ٪ فى المتوسط بالنسبة لكل فيلم ؛ أما التليفزيون فى الولايات المتحدة فإنه يبث كل عشر دقائق فى المتوسط عملا عنيفا أو تهديدا بالعنف [٤٢] واكتشف هيد Head [٤٣] الذى درس الأفلام متوسطة الطول التى أنتجت خصيصا للتليفزيون – أن كل برنامج منها تضمن ٣,٤ ٪ من الأفعال العدوانية

أو الانتهاك الأخلاقى ، ووجد أن الأفلام المخصصة للأطفال شملت نسبة أكبر (٧,٦ ٪) مما فى الأفلام البوليسية (٥,١ ٪) . ولاحظت هيملويت أن ٢٠ ٪ من البرامج المبثة فى الوقت الذى يشاهد فيه الأطفال التليفزيون أكثر من أى وقت آخر كانت مخصصة للعنف والعدوان [٤٤] .

وبينت جميع الاستقصاءات المماثلة التى تناولت شخصيات الأفلام أن العنف من الموضوعات المفضلة فى الشاشة . ولاحظ سمايت Smythe أنه فى مقابل كل خمس شخصيات تعرضها أفلام التليفزيون هناك شخصية مجرم . ويجد هنا القلق الذى يتبدى لدى المراقبين دوافعه بالغة الوضوح :

" إن صورة عالم الكبار التى تقدم وقت مشاهدة الأطفال للتليفزيون تكون مثقلة بالعنف البدنى وتقل فيها ضروب التبادل الفكرى وتهتم اهتماما عميقاً بالجريمة . ولا ريب فى أن هذه الصورة للعالم تتضمن نسبة مرتفعة بشكل غير عادى من النساء " المثيرات جنسياً " والأفعال العنيفة والحلول غير القانونية لمشكلات قانونية " [٤٥] .

(جـ) تفسير هذه البيانات :

هل يمكن أن يستخلص من ذلك أن هذا العنف البالغ الذى تحفل به هذه القصص الخيالية يفضى إلى أن يسلك المشاهد الشاب سلوكا عنيفاً فعلاً حالما يعود إلى واقع الحياة ؟

(أ) يرى كثير من المؤلفين أن **كمية** العنف فى حد ذاتها لها أهميتها ولا يمكن أن تمر دون أن تترك تأثيرها . ويعتقد ميرامز أنه :

" من المتعين أن يخلق تكرار الأفعال العنيفة نموذجاً سلوكياً يمكن أن يصبح فى أحوال معينة (حالة السكر مثلاً) ضربا من الفعل المنعكس الشرطى عند بعض الأفراد " .

وتفترض هذه النظرية التى تحظى برواج كبير

١ – أن العنف الذى تقدمه وسائل إعلام الجماهير تعتبر كميته أكثر أهمية من القيم المختلفة التى ينطوى عليها سياقه (خواصه) .

٢ – وأنه ثمة صلة (محاكاة ، فعل منعكس شرطى) ، تنشأ بين الشاشة والواقع ، بين الشخصيات الخيالية والمشاهدين تسفر عن تكرار الأفعال العنيفة واقترافها .

ويلاحظ بلوش وفلاين Bloch , Flynn [٤٦] أن عددا هائلا من الاختصاصيين يرى هذا الرأى الذى يفترض وجود " تأثير مباشر " للتليفزيون والسينما .

(ب) غير أنه ربما تعين أن تؤخذ فى الحسبان **نوعية** العنف ، لاكميته ؛ حيث إن مبدأ تعدد أفعال العنف كان موضع نقد فى حد ذاته . وغالباً ما يتفق علماء النفس وعلماء الاجتماع على أنه يوجد لدى الطفل قدر من الإدراك " الكيفى " للعنف المعروض على الشاشة . فالأطفال الذين استجوبتهم هيملويت لم يفزعهم أبداً العنف الموجود فى أفلام الويسترن ، وإذا كانت الأفلام البوليسية تخيفهم بعض الشىء فإن أفلام الرعب تثير فيهم الفزع . ويتضح من ذلك – على أقل تقدير – أن " تأثير " مشاهد العنف يختلف تبعاً لاختلاف السياق . ولقد أدخلت متغيرات أخرى مما يمكن على الأقل من افتراض أن تأثير مشاهد العنف غير متجانس إذ يتعين مراعاة العرض المادى للمنظر العنيف :

" فاستخدام الأسلحة النارية والمعارك التى تدور رحاها على الأرض لا تزعج المشاهد كثيراً غير أن المعارك التى تستخدم السكاكين والخناجر يكون تأثيرها أكبر ، فى حين تحتل السيوف والأسلحة الأخرى مركز وسيطاً "[٤٧] .

كما أنه يتعين مراعاة السياق الأخلاقى الذى يعرض فيه الفعل . فالعنف المبرر – على نحو ما يرد فى أغلب أفلام الويسترن – لا يكون متماثلا مع العنف غير المبرر ، ولقد أجريت عدة دراسات من أجل فحص الوظيفة الأخلاقية – المعنوية – التى ينطوى عليها الفيلم (انظر القسم الرابع) . وأخيراً فإنه يتعين أيضاً مراعاة نوع الفيلم (ويسترن ، فيلم بوليسى ، وما إليه) فهو الذى يضفى جوا محدداً على مشاهد العنف :

" يتسم العنف فى الويسترن ، عموماً بطابع تجريدى وأسلوب تبسيطى متميز وأصبح مقبولاً للغاية ؛ لأن البطل لا يتردد البتة فى استخدامه ، ولأنه لا يجرى مطلقاً التأكيد على عواقبه الأخلاقية . وإذا ما استبعدت لحظات التوتر ، فإن العنف يكون مستترا وكأنه يحدث فى مكان بعيد ودون أن تترتب عليه أية نتيجة ؛ فهو أشبه بلعبة فى واقع الأمر " [٤٨] .

وترى هيملويت ومؤلفون آخرون أن التحليل الكمى للمضمون :

١ – يقارن بين ما لا يمكن مقارنته عن طريق تجميع مشاهد عنف مختلفة فى طبيعتها [٤٩] – (٢) ويتغاضى عن عوامل أخرى ، فالأطفال الذين تم استجوابهم أزعجهم العنف فى الأخبار الحالية والوثائق بدرجة أكبر من العنف الذى تعرضه الأفلام الروائية ، وأن تأثرهم بالعنف اللفظى يكون أكثر من تأثرهم بعنف الصورة [٥٠] .
ومن ثم تميز هيملويت بين العنف البرىء وهو عنف الأنماط الثابتة المتكررة ، كما فى الويسترن وبين العنف الأكثر خطورة ، لأنه يتسم " بطابع واقعى " كما هو فى الأفلام البوليسية والوثائقية .

ويرى هؤلاء المؤلفون أن تأثير السينما والتليفزيون لا يعتمد كثيراً على كمية العنف المعروض ، وإنما يتوقف على **صورة العالم** فى عموميتها التى تعرض على المشاهدين الشباب . ولا ينصب انتقادهم على واقع العنف وكميته وإنما على ***القيمة*** التى تضيفها عليه وسائل إعلام الجماهير .

كما أن العادة هى التى تجعل المشاهدين يتقبلون العنف باعتباره جزءاً من الأوضاع العادية فى الحياة ، فإما أن يعتبر الشباب أن صورة العنف البالغ التى تقدمها القصص الخيالية عن العالم تمثل حقاً الواقع أو أنه يرى أن كل أفعال العنف الواقعية مجرد خيال أو مشهد تمثيلى خالص .

" لا يقضى العنف فى التليفزيون على مشاعر الأطفال الطبيعية ، بل يمنعهم بالأحرى من إدراك حقيقة العنف ، الذى يكتسى عندهم – حتى أثناء عرض الأخبار والوقائع – طابعاً خيالياً وغير واقعى " [٥١] .

وينصب تقدير أنصار التحليل الكمى للعنف على تأثيره " المباشر " على السلوك الواقعى : فوحشية الشاشة تخلق نماذج سلوكية . فى حين أن أنصار التحليل الكيفى يهتمون بتقييم تأثيره المعنوى ، فهم يفترضون أن تأثير وسائل الإعلام على السلوك الفعلى لا يكون غير مباشر أكثر من كونه مباشراً ؛ إذ إنها تؤثر على معنى القيم عند المشاهد الشاب . وبينما يفترض أنصار التحليل الأول وجود علاقة محاكاة أو علاقة شرطية بين السلوك المرئى على الشاشة وبين السلوك الواقعى ، فإن أنصار الاتجاه الثانى يسلمون بأن المشاهد الشاب يخلط بين عالم الخيال وعالم الواقع ، ويستنتج أحدهما من الآخر .

(جـ) ويرفض مؤلفون آخرون إيلاء أية قيمة للاعتبارات التى تستند إلى كمية العنف :

" يقال دوما إن « كذا » جريمة ارتكبت في مدى زمنى معين على الشاشة كما لو أننا كنا نحصى الجرائم التى ارتكبت فى هاملت شكسبير التى بلغت سبعة موتى " (٥٢) .

ولا يكفى أن تؤخذ فى الحسبان " نوعية " العنف ، بل لابد من ربطه بالحياة الداخلية التى يعيشها المراهقون : " ويتعين مراعاة أن الخيال المضطرب دوما للشاب فى سن البلوغ يكون على صلة ما بالجريمة " (٥٣) . ومن ثم فإن العنف الخيالى يعد بالنسبة للمراهق تعبيراً عن مكنون نزاعاته الداخلية أكثر من كونه نموذجاً للواقع .

وإذا كان مؤلفون مثل هيملويت وميرامز ودالى يحكمون على هذا العنف بذات المعايير التى تحكم بها المحاكم على العنف فى الحياة الواقعية ، فإنهم يرون ، خلافا لذلك ، أنه يتعين الحكم على العنف الخيالى تبعاً لما يلى :

١ – الحياة النفسية العميقة للمراهقين واحتياجاتهم وأزماتهم العاطفية ومشكلاتهم الشخصية .

٢ – الدلالة الخفية التى تكتسبها عندهم مختلف ضروب التخيل وبالنسبة لفاسم Wasem فإن تأثير الويسترن لا يقتصر فى بعض الأحوال على أن يكون محايدا فحسب بوصفه عنفاً مصبوبا فى قوالب محددة (كما تقول هيملويت) ، بل يمكن أيضاً أن يكون إيجابياً بما أنه يعبر ، من خلال قصة عادية ، تعبيراً واضحاً عن " إبادة المدمر " ويتيح إعلاء ميول المراهق العدوانية (انظر القسم السادس) .

ويجب ملاحظة أنه إذا كان جميع أولئك الذين يسلمون بالأثر الإيجابى والتطهرى للسينما ينتمون إلى هذه المجموعة الثالثة ، فالعكس ليس صحيحا ؛ إذ يمكن انتقاد تأثير السينما انطلاقاً من اعتبارات تتعلق بسيكولوجية المراهق " العميقة " .

(د) خاتمة :

لا مراء فى أن السينما والتليفزيون يقدمان وجبة دسمة من العنف الجسدى والمعنوى . وتلك حقيقة لا جدال فيها ، غير أن الأحكام التى يمكن استخلاصها من هذه الحقيقة وحدها هى مجرد تفسيرات تطرح جميعها عدة آليات سيكولوجية . ومن ثم يتعين دراسة هذه الآليات قبل استخلاص نتيجة ما (القسم الرابع) . غير أنه يجدر ، بادىء ذى بدء ، التساؤل عما إذا لم يكن كافيا المقارنة بين حقيقتين : المضمون العنيف فى وسائل الإعلام الجماهيرية وسلوك الشباب الذى يستحسن وسائل الإعلام الجماهيرية .

القسم الثالث

التأثير الشامل ومتغيراته السوسيولوجية

لا يكفى تأكيد المضمون العنيف الذى تحمله وسائل الإعلام الجماهيرية من أجل تحديد تأثيرها على الجمهور : فمؤلفات شكسبير تتضمن عنفا أيضا . ولا بد من البحث فى سلوك الجمهور عن الدليل الموضوعى على أن هذا العنف أحدث تأثيرا : وهنا يخلى تحليل المضمون مكانه للدراسة المقارنة للجمهور . ولا يكفى حصر ما يراه المراهق بل يتعين معرفة ماذا يفعل بما يراه (٥٤) .

وثمة برهان ، كثيرا ما يقدم لإثبات التأثير الضار للسينما والتليفزيون يتمثل فى إيجاد روابط إحصائية . وعلى هذا النحو يقارن فيرتهام (٥٥) المنحنى (الصاعد) لانحراف الشباب بمنحنى وسائل الإعلام الجماهيرية (وهو منحنى صاعد أيضا) . كما أن السيدة باور Bower ، التى تخالف الاتجاه المتروى الذى ورد فى تقرير اللجنة الإنجليزية الخاصة بالسينما وإنحراف الشباب ؛ حيث تقول :

« اعترف قرابة ٧٠٠٠٠ شاب فى إنجلترا بجريمة انتهاك القانون وهو ما يمثل ٢,١٥٪ من ثلاثة ملايين مشاهد منتظم فيما بين سن ٨ و ١٥ . وفى أسكتلندا ، حيث لا يوجد أى قانون ، على خلاف إنجلترا ، يمنع رؤية الأفلام المخصصة للكبار أو أفلام الرعب ، فإن الـ ١٨٦٠٠ شاب الذين ثبتت عليهم التهمة يمثلون ٣,٩٢٪ من المشاهدين المنتظمين فيما بين سن ٨ و ١٥ والبالغ عددهم ٤٢٥٠٠٠ » (٥٦) .

وترى السيدة باور أنها أوجدت ارتباطا واضحا بالاستناد إلى هذا الأساس .

ولقد استخدمت طريقة أخرى ليست بهذا القدر من الإيجاز للإفادة من الإحصائيات والاعتبارات السوسيولوجية . ولا تتمثل فى مضاهاة منحنيين للتطور (وجميع المنحنيات الإحصائية صاعدة بصورة أو أخرى) واستخلاص أحدهما سبب للآخر ، إنما تسعى على العكس إلى أن تعزل ، عن طريق المقارنة مع جماعات التحكم (الضبط) ، المتغير الذى يبين التأثير المحدد للسينما والتليفزيون ، تعتبر جميع هذه الدراسات السينما والتليفزيون سببا ثابتا يتعين تحديد تأثيره الشامل على قطاعات مختلفة من الجمهور .

وقد يبدو [٥٧] كما لو أن هذه الطريقة لا تأخذ فى الحسبان المتغير النابع من التأثير المتباين لكل فيلم على حدة والذى يتعارض مع غيره . بيد أنه ثمة مزايا يمكن تحقيقها من استخدام هذا المستوى من التجريد ، لاسيما وأن هذا المستوى هو الذى يكون مقصودا عندما يتحدث الجمهور عن « التليفزيون » أو « السينما » ، ويمكن التذكير هنا بأن الجمهور يتحدث عن التليفزيون فى عمومه ، « ويعتبره أقل وسائل الإعلام تخصصا » [٥٨] . وبالنظر إلى النسبة الكبيرة من العنف التى توجد فى مجموع الإنتاج السينمائى والتليفزيونى ، فإن التأثير العام لهذه الوسائل يمكن أن ينطوى أيضا على التأثير المحدد الذى ينجم عن مشاهد العنف .

ولقد أبرز تحليل المضمون العنيف فرضيتين : فرضية التأثير المباشر على السلوك الفعلى وفرضية التأثير غير المباشر على معنى القيم عند المشاهدين . وسوف نبين ما إذا كانت نتائج التحليلات المقارنة تسمح بتأكيد أو نقض كل فرضية من هاتين الفرضيتين .

(أ) هل هناك تأثير مباشر ؟

سوف يتضح تأثير العنف ، بعامة ، فى السينما والتليفزيون ، إذا تبدى مباشرة ، فى السلوك العدوانى للمشاهد . ويمكن أن تعزل هذه العدوانية إما عن طريق المقارنة بين عدوانية المشاهد وعدوانية غير المشاهد، وإما بالمقارنة بين عدوانية المشاهد الدء وب (المتحمس للتليفزيون أو للسينما) وعدوانية المشاهد المتوسط .

١ - **العدوانية بوجه عام** : جرى اختبارها فيما يسمى بدراسات « قبل - بعد »، حيث تقارن خصائص جمهور معين قبل دخول التليفزيون ثم بعد دخوله . واتخذت احتياطات مختلفة لاستبعاد عنصر الزمن إلخ ... [٥٩] . وتتفق جميع تلك الدراسات على استخلاص أن الطفل الذى يشاهد التليفزيون لا يصبح أكثر «عدوانية» من الطفل الذى يمتلك التليفزيون ، وبالتالى لا يشاهده (وتحددت العدوانية باختبارات مختلفة : اختبارات الكلمات ، الاختبارات الإسقاطية وما إليه) :

« لم نتوصل من بحثنا إلى وجود المزيد من السلوك العدوانى أو غير المتكيف أو المنحرف عند المشاهدين . ومن غير المحتمل أن تحول عملية مشاهدة التليفزيون أطفالا متوائمين تماما إلى أطفال منحرفين عدوانيين . ولا بد من أن يتوفر لديهم الاستعداد المسبق حتى يمكن أن يتأثروا على هذا النحو » [٦٠] .

ويمكن التأكيد على وجه التحديد أنه لا توجد صلة مباشرة بين سلوك الممثلين على الشاشة وسلوك المشاهدين فى الواقع .

« ولا يترجم الأطفال فى مجموعهم مشاهد التليفزيون إلى الواقع . ولا يحدث هذا إلا فى حالات متطرفة (نادرة للغاية) وحتى فى هذه الحالات فإن تأثير التليفزيون يكون طفيفا » (المرجع السابق) .

وجاء ت نتائج الاستقصاءات التى أجريت فى اليابان ، باحتذاء نفس النهج ، مطابقة لهذه النتائج (٦١) . وكذلك تلك التى أجراها شرام فى كندا ؛ حيث قارن بين أطفال مدينة لا يوجد بها تليفزيون (Radio Town) وبين أطفال مدينة بها تليفزيون (Tele Town) :

إن عـــدم وجـــود أى اختلاف هـام بـين معـدلات العـدوانية فى Radio Town و Tele Town يستبعد إمكانية تفسير مستويات العدوان بالتأثير الذى تحدثه مشاهدة التليفزيون » (٦٢) .

٢ - الصراعات الداخلية للمشاهد الدءوب : يوضح هنا جميع الباحثين وجود ارتباط واضح بين المشاهدة المنتظمة والحالة الصراعية :

« قد لاحظنا ، على عكس ما توقعنا ، أن الطفل الوحيد أو الطفل الذى تذهب والدته إلى العمل لا يكون أكثر دأبا فى مشاهدة التليفزيون من الطفل الذى لا يشعر بالأمن ؛ ويعانى صعوبات فى تكوين أصدقاء من الأطفال » (٦٣) .

ومن ثم ، فإن الأطفال الذين يشاهدون التليفزيون أكثر من غيرهم هم الذين يكون آباؤهم أكثر تعسفا من أولئك الذين لا يعملون على إشباعهم وإرضاء رغباتهم (٦٤) . كما أن استخدام التليفزيون يتوقف على العلاقات التى يكونها الأطفال مع زملائهم (٦٥) . فالطفل الذى يقضى مع أسرته وقتاً أطول مما يقضيه مع الأطفال فى سنه ، فإن هذا الطفل يشاهد التليفزيون أكثر من غيره :

« وكلما ازدادت صراعات الطفل ، ازدادت مشاهدة التليفزيون » (٦٦) .

ولا يفسر هؤلاء المؤلفون ذلك باعتباره دليلا على وجود تأثير ضار للتليفزيون وإنما هم يوضحون ، على العكس بالأحرى ، أنه إذا كان الأطفال يتعلقون بالتليفزيون ؛ فذلك للهرب من الصعوبات التى تواجههم ولاسيما النزاعات العائلية : وقد درست ماكوباى الحالة الخاصة للأسر العمالية التى تشاهد التليفزيون كثيرا : وإن الطفل الذى يعيش هنا فى حالة نزاع يشاهد التليفزيون قليلا ، بينما يتجه الطفل فى الطبقة الوسطى الذى يعانى نفس الحالة النزاعية إلى المبالغة فى الوقت الذى يقضيه أمام التليفزيون

الذى تشاهده أسرته بدرجة أقل . وتعد الحالة النزاعية سببا (ثابتا) ، أما حب التليفزيون فإنه النتيجة (أى المتغير الذى يعتمد على الظروف الاجتماعية) » .

(ب) هل هناك تأثير غير مباشر ؟

لقد طرح بعض الباحثين فكرة مؤداها أن العنف فى السينما والتليفزيون يؤثر بوجه خاص على معنى القيم و« تصور العالم » عند المراهقين . ويمكن هنا أيضا السعى لايجاد برهان إحصائى وذلك بدراسة مواقف المشاهدين فى مقابل مواقف غير المشاهدين ومواقف المشاهدين المنتظمين فى مقابل المشاهدين المتوسطين .

(١) التأثير الثقافى العام : تأثير الإحلال

يتبدى تأثير التليفزيون على الأنشطة الثقافية للمشاهدين الشباب أولا وقبل كل شىء فيما تسميه هيملويت « تأثير الإحلال » وتبين دراسات « قبل وبعد » أن التليفزيون يحل محل وسائل إعلام أخرى، وأن وجوده يؤدى إلى تقليل وقت الاستماع الاذاعى وقراءة المجلات المصورة وارتياد دور السينما ، ويؤدى إلى إعادة توزيع الوظائف التى تضطلع بها وسائل الإعلام المختلفة ، ويحدث تحولا فى الإذاعة والسينما بغية التكيف مع الوضع الجديد ، ويعمل على زيادة الوقت الذى يخصصه الطفل لمجموع وسائل الإعلام .

وفيما يختص بتأثير التليفزيون على معنى القيم ، يتعين التمييز بين التحول عن الأنشطة التى يمارسها المشاهد الشاب والتحول عن المضمون الثقافى الخالص :

(أ) التليفزيون لا يؤدى إلى تقليل الأنشطة « الفكرية » ، إنما يلتهم الوقت « الحر » ولا يؤثر على الوقت الذى كان يخصص من قبل للقراءة : فالطفل المشاهد يقرأ بقدر ما يقرأ الأطفال الآخرون (٦٧) . وعدد الكتب التى يشتريها الشباب الأمريكى لا يتوقف أبداً على التليفزيون (٦٨) . وهذه الدراسات أكدتها الاستقصاءات اليابانية (٦٩) والألمانية (٧٠) والفرنسية :

« إن المولعين بالقراءة هم أيضا من كبار مستهلكى السينما ، كما أن الشبان الذين لا يترددون كثيرا على السينما يقرأون قليلا (٧١) » .

(ب) إن المعلومات الثقافية المتوفرة للمشاهدين الشبان تماثل فى جوهرها المعلومات التى تنشرها وسائل الإعلام الأخرى :

« لم نستطع أن نجد كمية مهمة من المعلومات لم تكن معروفة جيدا أيضا عند مجموعة الضبط (التى لا يوجد لديها تليفزيون) - وهو إيضاح جديد يبين تماثل الموضوعات التى تنقلها وسائل الإعلام المختلفة » (٧٢) .

ومن ثم يبدو أن السينما والتليفزيون تحلان محل أوجه النشاط المختلفة غير أنهما لن يستطيعا إزاحة القيم . وأن التليفزيون ، على الأخص ، لا يدخل العنف إلى المنازل، وإنما يواصل ما بدأته من قبل كتب التسلية الفكاهية والإذاعة (٧٣) .

(٢) التأثير الثقافى على شخصية المشاهد الدءوب :

لقد أمكن استجواب المشاهدين المتوسطين وكبار المستهلكين، للسينما والتليفزيون. ويتفق مجموع الباحثين هنا على الاعتقاد بوجود ارتباط بين السمات الشخصية المحددة وارتفاع نسبة المشاهدة . كما يتفقون على التنويه بأن علاقة السبب - النتيجة لا تسير فى اتجاه واحد بل ثمه تكيف مشترك بين المشاهد والعرض ، أى تفاعل بين الطرفين .

وتنصب الدراسات الأقدم على « السلوك الاجتماعى وتصرفات المتعصبين للسينما » (ماى وشتيلورت ، ١٩٣٠) . وبينما يعتبر المراهقون المشاهد المتوسط أكثر « أخلاقية » فإن كبار المشاهدين يجرى تصنيفهم فى أغلب الأحيان بوصفهم من « الرفاق الممتازين » .

« ربما تعبر إجابات البعض عن نوع من « طيبة القلب أو السماحة » ، وربما تعبر أيضا عن قدر من الامتثالية للتربية الدينية . ويبدو أن الآخرين الذين يركزون فى إجاباتهم على الحرية الفردية والحرية بوصفها أثمن ما فى الوجود ، يكونون أكثر انغماسا فى حياة الجماعة والإسهام فيها بنشاط فضلا عن اهتمامهم بالتعبير عن ذواتهم » (٧٤) .

وثمة استقصاءات أحدث عهدا تصف ظواهر مماثلة فيما يتعلق بالسينما والتليفزيون . وتبين الدراسات الانجليزية أنه يبدو أن التليفزيون يحدث عند غالبية المشاهدين :

« وعيا فكريا مبكرا بتعقد الحياة ومشاقها الأساسية ... وإن عدد المشاهدين ، مثلا الذين يعتقدون بصحة القول بأن « الأخيار ينجون دوما فى خاتمة المطاف » يقل بكثير عن عدد غير المشاهدين من جماعة الضبط » (٧٥) .

وتعد هذه الاختلافات أكثر وضوحا عند الفتيات منها عند الفتيان ، وتتجه إلى الاختفاء مع تقدم السن . ويلوح أن هذا الوعى الحاد بمشكلات عالم الكبار تصحبه نزعة نضالية أقوى :

« لقد أكد المشاهدون الشباب على الأخص فكرة الشجاعة فى أحكامهم القيمية » (٧٦) .

كما أن بايلاين Bailyn (٧٧) اكتشف عند المشاهدين المنتظمين نوعا من « الاستقلال المتمرد » الذى يبدو أن الإحصاءات تؤكده . وتوضح هذه البيانات أن التليفزيون والسينما يعجلان بنضوج المشاهد الشاب :

« يعد التليفزيون أكثر الأبواب المتاحة للولوج إلى عالم الكبار » (٧٨) .

« ولا تترك تمثيليات التليفزيون المعدة للكبار إلا القليل دون مساس فى فلسفات الطفولة المريحة ، حيث تكون الأشياء إما بيضاء أو سوداء » (٧٩) .

وإذا كان المؤلفون يتفقون على الاعتراف بعامل النضج هذا فإن بعضهم يساوره القلق من أن :

« هذا التعجيل المصطنع لتأثير بيئة الكبار على الطفل يدفعه إلى نضوج سابق لأوانه يتميز بالحيرة وعدم الثقة فى الكبار والنظرة السطحية لمشكلات الكبار إن لم يكن الرفض لأن يصير راشدا » (٨٠) .

ويبدى شتوكرات وشوتماير مخاوف مماثلة (٨١) .

غير أن موران ورايلى وتومسون (٨٢) يميلون بالأحرى إلى تأكيد الجانب الإيجابى لعملية التنشئة الاجتماعية هذه : وإذا كان الطفل يبتعد عن والديه فلكى يوطد صلاته بأصدقائه ، وإذا كان يرتاب فى عالم الكبار فلأنه يتعلم التمييز بين المظهر والحقيقة ، بين ما يقوله الكبار وبين ما يفعلونه : إن العنف فى الوسائل يمكن أن تكون له وظيفة تعليمية .

وقبل الشروع فى تلخيص النتائج التى توصلنا إليها يتعين الإشارة إلى بعض الدراسات السوسيولوجية التى تختص بتأثير السينما والتليفزيون على جماعتين محددتين .

(جـ) السينما والتليفزيون والشباب المنحرف :

تتكرر كثيرا فى مجادلاتنا فكرة الارتباط الأكيد بين الانحراف وتأثير السينما والتليفزيون . ومع ذلك فليس أصعب من تحديد هذا الارتباط . وتتدخل هنا ثلاثة

اعتبارات ، وفقا لما إذا كان المرء يدرس ارتياد الشباب المنحرف للسينما وتكرار ذلك أو الارتباط الإحصائى بين هاتين الظاهرتين أو الخبرات المستمدة من محاكم الأحداث.

(١) تردد الشباب المنحرف على السينما :

بينت الاستقصاءات الأولية التى تمت فى إطار Payne Fund Studies أن ٢٢٪ من المنحرفين يذهبون ثلاث مرات أسبوعيا أو أكثر إلى السينما فى مقابل ١٤ ٪ فقط من غير المنحرفين . ومن ثم يمكن استخلاص أنهم تأثروا بـ

« الشخصية الجذابة التى يتمتع بها رجال العصابات ، أبطال الشاشة ، وما يضطلعون به من أعمال ذات طابع رومانسى » .

ويمكن التساؤل عما إذا كان هذا الارتباط قد ثبتت صحته وإذا كان الأمر كذلك فماذا يعنى ؟

وبينما أكد جارسيا ياجو [٨٣] G . Yague هذا الارتباط فإن لوموال Le Moal ودى لالاند De Laland كانا أقل تأكيدا ، وقد لاحظا فى البحث المقدم إلى المؤتمر الدولى للأفلام (١٩٥٥ باريس) أنه لا يمكن إدراك الفرق إلا فى حالة كثرة ارتياد السينما . (٢٧٪ من الشباب المنحرف ، فى مقابل ١٧ ٪ بالنسبة للمتوسط العام ، يذهبون أكثر من مرتين أسبوعيا إلى السينما) .

ويثير تفسير هذه البيانات جدلا واسعا . ولقد ارتاب لندرز Lunders فى التأثير الحاسم لهذا الارتباط :

« وغنى عن القول أن هذه الأرقام لا تتيح استخلاص أى استنتاج فيما يختص بتأثير السينما على انحراف الشباب . وحتى إذا ما استطعنا إيجاد علاقة بين الانحراف وكثرة ارتياد السينما فلن يترتب على ذلك بالضرورة أن هذه العلاقة هى علاقة سببية » [٨٤] .

ويرى غالبية المؤلفين أنه لما كان الشباب المنحرف أكثر انفصالا عن وسطه العائلى بسبب عدم استقرار حياته العائلية ، فإنه يكثر من استخدام إحدى وسائل الترفيه التى يتيحها له الشارع . ويثبت استقصاء سيفى – لارو Chevilly - Larue أن ٣٠ ٪ فقط من المنحرفين (مقابل ٦٠ ٪ من الشباب « العاديين ») يبدون « اهتماما شديدا » بالسينما . ويلاحظ سيكر Sicker [٨٥] أن تأكيد الشباب المنحرف بأن السينما هى سبب الانحراف إنما هو من قبيل خلق الأعذار . ويحسن أن يؤخذ هذا القول بتحفظ شديد . ويختتم مؤكدا أن ارتفاع معدل ارتياد السينما هو ظاهرة ترافق أحيانا

انحراف الشباب غير أنه لا يكون سببا لهذا الانحراف . ويخلص المؤلفون الأمريكيون (بوجارت وكلابر) والإنجليز [٨٦] إلى نفس هذه النتيجة .

(٢) الارتباط الإحصائي :

تبين الإحصاءات ، بعامة ، ازدياد انحراف الشباب . وبالنسبة لفرنسا كانت البيانات الإحصائية كما يلي [٨٧] .

– في عام ١٩٣٧ قدم للمحاكم من القصر المنحرفين	١١٩٠٠
– وفي عام ١٩٤٣ « « « « «	٣٤٨٠٠
– وفي عام ١٩٥٤ « « « « «	١٣٥٠٤
– وفي عام ١٩٦٠ « « « « «	٢٦٨٩٤
– وفي عام ١٩٦١ « « « « «	٣٠٨٢٩

وتثبت الإحصاءات التي تجري في بلدان أخرى، غير فرنسا ، وجود زيادة مماثلة أو أكثر . وإن تزامن هذه الزيادة مع انتشار وسائل الإعلام الجماهيرية يجعل البعض يؤكد وجود علاقة سبب ونتيجة على النحو الذي ذكره فيرتهام فيما سبق ، وهو ما يؤيده القاضي الأسباني كاسو ى روميرو **Casso Y Romero** الذي عزا ٣٧ ٪ من حالات انحراف الشباب إلى التأثير الضار الذي أحدثته السينما مع ملاحظة أن بعض زملائه يذهب إلى حد أن ينسب إليها ٩٠٪ من حالات الانحراف [٨٨] .

ويظهر علماء الإجرام ، بوجه عام ، كثيرا من التردد والتحفظ في استخدام هذه الإحصاءات . ويلاحظ مك دافيد **Mc David** [٨٩] أن سجلات المحاكم تعطي صورة ناقصة عن الانحراف الحقيقي (فالأطفال المذنبون الذين ينتمون إلى بيئة فقيرة أو أسرة متحللة ستطالهم العدالة أكثر من غيرهم وبذلك تسجلهم الإحصاءات) . ولاحظ نفس الملاحظة هـ . رايلي **Riley** في المؤتمر الدولي الثاني لعلم الإجرام ، وأضاف أن تعريف « الانحراف » و « الشباب » بالغ الاختلاف . فبعض البلدان يحدد عتبة النضوج بـ ١٦ سنة وتحددها بلدان أخرى بـ ١٨ سنة (فرنسا) وتصل أحيانا إلى ٢١ سنة . وفي الواقع « فإن الاحصاءات الدولية تعد بوجه عام بلا أية قيمة عملية» (إ . فراي E . Frey ، المرجع السابق) ، خصوصا وإن عدد محاكم الأحداث متغير تماما .

كما أنه إذا ما أريد إقامة ارتباط أكثر مدعاة للثقة فلابد من إدخال معايير أخرى .

(٣) الارتباطات " الإكلينيكية " :

لا تنصب الدراسة هنا على مجموع الشبان المنحرفين وإنما تتعلق بفحص كل حالة على انفراد . ومن بين ٢٠٠٠٠ حالة من الحالات الإجرامية ، فقد توصل استقصاء رسمى إنجليزى (٩٠) أجرى فى عام ١٩٤٨ إلى أن ١٤١ حالة من حالات الجنوح و ١١٢ حالة من حالات « الانحلال الأخلاقى » ذات صلة بأحداث عرضتها أفلام سينمائية . ويخلص هذا التقرير إلى أن الارتباط ليس مؤكدا تماما . ووجد كلوسترمان Clostermann (٩١) أن ١٦ شخصا من بين ٣٤٢ شخصا منحرفا يكثرون من التردد على السينما : وقد أدينوا لارتكابهم جرائم غير خطرة ، وقد نتج الانحراف فى جميع هذه الحالات عن عوامل بعيدة كل البعد عن ارتياد السينما .

وتتفق أغلبية المؤلفين مع القاضى الفرنسى شازال Chazal على قوله بأننا :

« لم نلحظ إلا فى حالات نادرة قيام طفل بنقل ما شاهده فى الفيلم إلى الواقع » (٩٢) .

وإذا لم تكن السينما والتليفزيون من الأسباب الأساسية لانحراف الشباب فإنه كثيرا ما يوجه إليهما النقد ، مع ذلك ، لتعليم بعض الأساليب الإجرامية لشخص من المحتمل أن يكون منحرفا :

« عندما يرى الطفل مشهدا تليفزيونيا فإنه يضيف نموذجا إلى رصيد سلوكه المحتمل » (٩٣) .

بيد أن الاستقصاءات المذكورة عاليه تبين ندرة حالات التقليد المحددة ، ويلحظ بعض المؤلفين أنه مادام مضمون الأفلام السينمائية والتليفزيون يستمد من وسائل الإعلام الأخرى ، فمن الجلى أن المراهق يستطيع الحصول على نفس المعلومات التقنية من مصادر أخرى (٩٤) .

ويبدو فى الختام أن السينما والتليفزيون لا يعدان ،من وجهة النظر الإحصائية،من الأسباب العميقة للانحراف ، ويمكن أن يكونا فى حالات نادرة ، على الأكثر ، أسبابا عارضة أو « ظرفية » (٩٥) . ويتعين النظر إلى هذه البيانات على ضوء الإجابات التى قدمها ٤٠٠ طبيب من أطباء الأمراض النفسية وأطباء الأطفال فى هولندا الذين أكدوا أن السينما لا تعد ، بوجه عام ، مسئولة عن العصاب النفسى والذهان (الاختلال العقلى الذى ينتج عنه اضطراب الشخصية) عند الشباب (٩٦) .

(د) خاتمــــة :

إن الدراسـات المقـارنة التى أجـريت بين المشـاهـدين وغيـر المشـاهدين وبـين أولئك الذين يشاهــدون بانتظام وبـين المشاهـدين المتوسطـين بالإضافـة إلــى الدراســات « الإكلينيكية » (مـراقبة حالات محددة) لا تتيح استخـلاص أية نتيجة نهائية ، ومع ذلك فإنها :

١ – تفضى إلى الارتياب بصورة جدية للغاية فى فرضية التـأثير **المباشر** الذى يحدثه العنف السينمائى على السلوك الواقعى للمشاهد الشاب :

« إن أى علاقة تنشـأ بين **وسائل الإعلام** والسلوك العلنى ستكون غير مباشرة ، وتتوسطها مجموعة هائلة من العوامل »» (٩٧) .

ولم يعد ممكنا تخيل أن الطفل العادى يترجم ما يراه فورا إلى فعل (شرام) . ويقول آخر ، فإنه لا يوجد تأثير (مباشر) ينتج عن كميـة العنف التى تعرض على الشاشة :

« لقد تعذر إقامة علاقة موضوعية بين كمية هذه الدوافع (الحوافز) وبين الآثار التى يمكن أن تحدثها على الجمهور » (٩٨) .

٢ – كـمـا تلقى بظلال الشك على فكرة التـأثيـر **المحدد** للعنف فى السـينمـا والتليفزيون : إن عدة متغيرات سوسيولوجية أو سيكولوجية تؤثر هنا على التأثير المفترض بحيث يبدو أن التليفزيون يؤثر على رؤية الشباب للعالم بدرجة أقل من تأثير العالم بدوره على الرؤية التى يكونها الشباب عن التليفزيون والسينما :

« ثمة كثير من العنف فى وسائل الاتصال الجماهيرية فى عصرنا . ويستهوى العنف الأطفال . مع ذلك ، فإن قلة قليلة من الأطفال ترتكب أفعالاً إجرامية بالفعل وغالبيـة الأطفال لا تفعل ذلك . وهم يشاهدون مليـا المضمـون العنيف ثم يقـررون الانصراف إلى لعب كرة القدم . فهو إما أنه يسرهـم ويستخدمونه فى تصفية بعض الميول العدوانية التى لن تجد طريقها إلى التعبير فى الحياة الواقعية . أو أنهم يقلدون بعض النماذج بكيفية هادئة غير مؤذية عن طريق لعبة عسكر وحرامية . وإن عدداً محددا من الأطفال يتعلم من وسائل الإعلام أساليب الجريمة والعنف ثم يحاول استخدامها فى الحياة » (٩٩) .

وينوه شرام بأنه حتى فى هذه الحالة فإن السبب الحقيقى يكمن فى مكان آخر .

٣ – وإن تأثير السينما والتليفزيون على **قيم الشباب** أكثر تميزا : فهما يعجلان بالتنشئة الاجتماعية للشباب ، ويفقد الأخوة الأكبر سنا هيبتهم ، ويزداد تكوين

مجموعات الأصدقاء والاندماج فى جماعات السن . وهكذا فإن التغير فى القيم فى حد ذاتها يكون أبطأ من سرعة انتشارها تبعاً للسن . ولا ينصب قلق النقاد كثيرا على إعلاء شأن العنف عند الشباب ، لأن هذا الإعلاء يتعذر إثباته من الناحية الإحصائية وإنما تتوزع الانتقادات فيما بين قيمة وأهمية هذه التنشئة الاجتماعية الأسرع ، فالبعض يعتبرها عملية نضج – قبل الأوان – خطرة ، فى حين أن آخرين يرون فيها تحررا حسنا وتنطوى على معنى أكثر تطورا للاستقلالية .

ومن ثم يتعذر إيجاد علاقة محددة باستخدام الإحصاءات فيما بين تأثير السينما والتليفزيون وبين السلوك « المنحرف » . وأولئك الذين يرون أنه يوجد مع ذلك تأثير خطير للسينما يتعين عليهم أن يلجأوا إلى « الإثبات السيكولوجى » الذى يحظى « بقوة منطقية لا تدحض » وفقا لما قالته السيدة باور Bower (١٠٠) ، وهو أمر ضرورى على أية حال ليحل محل عدم كفاية الأدلة التى تقدمها الإحصاءات .

القسم الرابع

التحديد السيكولوجى لتأثير العنف

لم يتح تحليل المضمون العنيف للسينما والتليفزيون وكذلك دراسة الارتباطات السوسيولوجية عزل التأثير المحدد والخالص لهذا العنف على شباب المشاهدين . ويبين القاضى شازال ، بعد أن لاحظ أوجه القصور هذه ، أنه يتعين النظر فى اعتبار من نوع آخر :

« يبدو لنا أن ما هو أكثر أهمية يتمثل فى ظاهرتى التشبع والتقمص اللتين يرجع منشأهما إلى التردد المنتظم على قاعات السينما . ولا يعد الفعل امتدادا للصورة التى يتم تسجيلها . فهذه الصورة تشق طريقها إلى المسارب المظلمة فى لاوعى الطفل وتسلك الصورة الجديدة نفس الدرب . وإن قوة تأثير هذه الصورة يمكن أن تدفع ذات يوم إلى ارتكاب فعل إجرامى أو تشجع على اقترافه على أقل تقدير (١٠١) » .

ولم يعد الأمر هنا مجرد تسجيل للوقائع الكمية بل فهم الآليات الكيفية التى تكفل ترجمة محتوى وسائل الإعلام الجماهيرية إلى سلوك المشاهدين . ومن ثم يحرص المؤلفون على مراعاة الكيفية التى تستكشف بها السيكولوجيا النظرية أو الإكلينيكية هذه « المسارب المظلمة فى اللاشعور » . ولا يتعلق الأمر بوصف ما يراه الشاب وإنما كيف يرى و « يستوعب » ما يراه .

ويضفى كثير من المؤلفين ، فى واقع الأمر ، فعالية معينة على الصورة المتحركة ، على نحو ما فعل البرفسور ج . فور **Faure** :

« تتسم الإيماءة والجسم المتحرك والقذيفة بقوة موحية ومحركة للمشاعر يتعين وضعها فى الاعتبار . وتدفع جميع المشاهدين إلى القيام بفعل ما يمكن أن يكون ضارا ذات يوم إذا ما انبعث فى لحظة سيئة . وهو ما يكفى أن يدفع المراهقين والمختلين عقليا إلى طريق الانحراف » .

ولنأخذ من هذا النص ومما قاله ج . شازال بعض الفرضيات التى تكررت عند المنظرين الآخرين :

١ - فكرة الحث الحركى الناشىء عن تأثير نفسى **Induction Process** الذى يحول السلوك المرئى على الشاشة إلى سلوك واقعى فى الحياة .

٢ – فكرة « بقاء » (فور) و« تراكم » (شازال) هذا التأثير الناتج عن عملية الحث السابقة ، مما قد يجعله خطرا عبر فترة طويلة زمنيا .

٣ – فكرة ضعف المراهق بحيث يمكن إدراجه فى عداد فئة الأشخاص المختلين عقليا .

ومن بين فيض الكتابات التى خصصت لسيكولوجيا المشاهد سوف نقتصر على النظريات التى يمكن أن تسلط الأضواء على هذه النقاط المحددة . ويمكن أن تركز هذه الدراسات على ثلاثة محاور : فإما أنها تدرس (١) علاقة المشاهد بالشاشة بصرف النظر عن المضمون المقدم ، (٢) أو علاقة هذا المضمون بشخصية المشاهد . (٣) وإما تهتم بالتأثير الوجدانى لهذا المضمون .

(أ) تأثير الشاشة :

لنتفق على أننا نحدد فى هذا الإطار التأثير الذى ينتج عن علاقة المشاهد الشاب بالسينما والتليفزيون على سلوكه ، بغض النظر عن مضمون الأفلام والبرامج . ومع إدراك أن المضمون يتسم بعنف بالغ فى واقع الأمر ، فقد يكفى تحديد « مدى قوة الصورة ونفوذها » لكى يمكن قياس قدرتها على تسميم عقل المشاهد » .

ولقد حاول مؤلفون كثيرون تسليط الأضواء على هذا التأثير « فى حد ذاته » الذى تحدثه الصورة :

« نجرؤ على القول إنه مهما كانت التغيرات التى أمكن أن تطرأ على قوة تعبير المضامين المختلفة لوسائل الإعلام وعلى لهجتها ، فقد تجاوزها جميعا التغير الوحيد الذى أحدثه التليفزيون فى الوسائل التى فى حوزة الطفل : فقد أضفى التليفزيون على عالم وسائل الإعلام بعدا بصريا لم يوجد من قبل فى أى وقت من الأوقات [١٠٢] » .

وفى الواقع ، فإن هذا الأثر فى ذاته الذى يحدثه التليفزيون هو الذى يثير القلق لدى الجمهور بأكثر مما يثيره محتوى البرامج [١٠٣] . كما أن هذا الجانب هو الذى يستهدفه النقد عندما يهاجم « عالم الأشباح فى التليفزيون » : وذلك هو عنوان مقالة شهيرة كتبها جنتر أنديرز **Gunter Anders** الذى وصف الواقع الذى يقدمه التليفزيون بأنه واقع مبهم وخادع يقع فى منتصف المسافة بين الإيهام والوجود : [١٠٤] .

« منذ أن جاء العالم إلينا عن طريق الصور ، فهو نصف حاضر ونصف غائب على غرار الظهور الشبحى ، ونصبح نحن أيضا مثل الأشباح » .

ويسلم ج . شازال وج . فور بهذه الآلية المتمثلة فى الخلط بين ما هو واقعى وما هو خيالى من أجل استرعاء الاهتمام إلى أخطار العنف الذى تقدمه الشاشة . ويؤكد شرام هذا الاتجاه :

« يوجد دوما عند الطفل قدر من الخلط بين الواقع والخيال الفانتازى . وما دام العنف يحتل مكانة بارزة فى العالم الخيالى الذى يقدمه التليفزيون والسينما وكتب التسلية الهزلية ، فسوف توجد دائما إمكانية الخلط بين العنف الخيالى والعنف فى العالم الواقعى » (١٠٥) .

وهكذا ، فإن تأثير الشاشة يمكن أن ينتج عن الخلط بين الخيالى والواقعى فى عقل المشاهد الشاب . وقد وصف هذا الخلط من زاويتين .

(ا) " سلبية " المشاهد :

إن المناقشات المتعلقة بالسلبية المزعومة التى تعزى إلى المشاهد وفيرة للغاية . وسنكتفى بالإشارة إلى الآثار التى تخص الموضوع الذى نناقشه . وإذا كان حقا « أن الطفل يتشرب التليفزيون على نحو ما تتشرب الإسفنجة الماء » ، فإنه يمكن أن يتشبع بالعنف تماما مثل الإسفنجة . ومن ثم يمكن أن تتأكد بصفة قاطعة الآثار الخطيرة للتليفزيون . غير أن هيملويت لا تذكر هذه النظرية إلا من أجل دحضها : « لا يتوفر أى دليل يتيح تأكيد أن المشاهدة هى بالضرورة مسألة سلبية، وهى ليست أكثر سلبية من مشاهدة مسرحية فى المسرح أو قراءة كتاب خفيف » (١٠٦) .

كما يؤكد والون Wallon وزازو Zazzo أن عملية الإدراك لا تتسم بالطابع السلبى، وإنما تعد صورة إيجابية من صور الاهتمام . وإن الدراسات السوسيولوجية ، السالف ذكرها – والتى تؤكد أن تأثير التليفزيون يعتمد على الطبيعة السوسيولوجية السيكولوجية للمشاركة ، تبين أن :

« الأطفال هم الذين يكونون الأكثر نشاطا فى العلاقة القائمة بينهم وبين التليفزيون . كما أنهم هم الذين يستخدمون التليفزيون، وليس التليفزيون هو الذى يستخدمهم » (١٠٧) .

ومن ثم لا يمكن مساندة القول بأن المشاهدين من الشباب قد أصبحوا عدوانيين « بطريقة سلبية » من جراء العنف الذى تقدمه وسائل الإعلام .

(٢) الخلط بين الواقع والخيال :

ليس من الضرورى أن يكون المشاهد سلبيا لكى يخلط بين هذين العالمين ؛ إذ يكفى أن يتغلب نشاطه الخيالى على إحساسه بالواقع . ويرى عدد كبير من المؤلفين أن ثمة ميلاً أو اتجاهاً عند الطفل والمراهق لترك الخيال يتغلب على « مبدأ الواقع » .

« فالطفل الذى يتردد عدة مرات فى الأسبوع على السينما يعتقد أن الشاشة تقدم له الواقع »[١٠٨] .

ويتسم أسلوب العرض السمعى البصرى بطابع ملموس للغاية ، ويقدم الصور كما لو كانت حقيقية ويكون الطفل هو الضحية الملائمة :

« لاحظ عدد كبير من المراقبين أن مضمون وسائل الإعلام يؤثر تأثيرا بالغا على الأطفال عندما يعتقدون أن « هذا حدث بالفعل » . وفى الطفولة الباكرة ثمة حاجز وهمى بين عالم الحكايات الخيالية والعالم الواقعى . وكثيرا ما تبدو لهم أحداث الشاشة وقصص وقت النوم واقعية بصورة مرعبة . ،نحن نعلم أن الأطفال يستسلمون تماما للتليفزيون »[١٠٩] .

ويستخلص المؤلفون الذين يشاطرون هذا الرأى نتائج متناقضة :

(أ) يرى شرام وكيلهاكر Keilhaher أن العنف فى السينما والتليفزيون يمثل خطرا بالغا للغاية على الأطفال فى مرحلة ما قبل البلوغ ، حيث لا يدركون *الطابع الخيالى لهذا العنف* .

(ب) ويرى جلوجوير Glogauer [١١٠] أن وضعية المراهق لا تختلف عن ذلك ؛ إذ إن المشاعر التى يثيرها لديه العرض لا تتيح له أن يميز تميزا تاما بين واقع الفيلم والواقع اليومى .

(جـ) وأخيرا فإن جميلى Demelli [١١١] يقلب أهمية الآثار رأسا على عقب : فمن ٦ إلى ١٠ بل حتى ١٢ سنة فإن تأثير الفيلم يمكن أن يكون نادر الحدوث ، لأن الفيلم يندرج فى مجال الخيال ويدرك الطفل الحدث بوصفه نوعا من اللعب، وإذا كان الفيلم جادا للغاية أى وثيق الارتباط فإن الطفل لا يهتم به. ويرى جميلى ، خلافا لما يراه كيلهاكر ، أن الطفل يخلط بين الواقع والخيال حتى على مستوى اللعب الواقعى ، والفيلم بوصفه لعبة للطفل أقل خطورة من كونه خيالا عند الكبار .

ويلوح ، على أى حال ، أن الفكرة التى مؤداها أن الطفل « ينسى » بكل بساطة ، التمييز بين ما هو واقعى وما هو خيالى حالما يجلس أمام التليفزيون ، لم تؤكدها استقصاءات جادة . ومن ثم يلاحظ سيكر Sicker أن خيال الطفل الذى يقع « فريسة للصور » لا يبدو أكثر اضطرابا من خيال الطفل الذى يقرأ أو يستمع إلى قصة ، وعندما يطلب إليه أن يصف أو يرسم أو يحكى ما رآه فإنه يؤدى ذلك بموضوعية ، وإن تصوراته الخيالية الخادعة لا تتدخل بصورة ملحوظة على نحو خاص . وقد يبدو من التناقض أن يطلب من الطفل التمييز بين الواقع والخيال بصدد التليفزيون، فى حين أنه يجد صعوبة فى إجراء هذا التمييز ذاته فيما يختص بالكثير من المجالات الأخرى . وعندما استجوبت هيملويت بعض الأطفال الكبار الشغوفين للغاية بالتليفزيون لاحظت أنه « لا يضعف قدرة الطفل على التمييز بين الواقع والخيال ، ولا يغدو الأطفال أكثر سذاجة وإنما على العكس فإن بعضهم يصبح أكثر حذلقة » (١١٢) .

ولا يجعل التليفزيون المولعين به يعيشون فى الجنات الخضراء التى يمتزج فيها الخيال بالواقع وإنما يعمل على إنضاجهم (انظر القسم الثالث) .

(٣) المشاهدة والقراءة :

تتمثل القضية التى تشكل لب المناقشة الخاصة بمدى قوة الصورة وتأثيرها فى التساؤل عما إذا كان يتعين الفصل فصلا جذريا بين آثار المشاهدة وبين الآثار السمعية أو آثار القراءة . ودون أن نبغى حل هذه المعضلة التى تضرب بجذورها فى أعماق الزمن على غرار التوراة ، فإنه يمكن تحديد الأفكار المطروحة فى هذا الشأن .

وقد أكد كثير من المؤلفين قوة التأثير المبدئية للصورة (١١٣) .

ويمكن للصورة فى حد ذاتها أن تدفع المشاهد إلى الاقتناع، وكثيرا ما يستنتج أن العنف الذى تنطوى عليه الصورة يترك آثاره على سلوك المشاهد، ولم تتح المقارنة التى تمت بين المشاهدين وغير المشاهدين عزل هذا التأثير .

وينكر مؤلفون آخرون الفصل التام بين المشاهدة وبين القراءة ، ويؤكدون :

(أ) إن الشاشة لا " تأسر " المراهق :

« على الرغم من جميع المظاهر الواقعية التى يكتسى بها البث التليفزيونى ، فإن المشاهد يكون على يقين دوما من أن الأحداث التى تمر أمام عينه ليست إلا مجرد صور . ويدرك المشاهد ذلك بصورة واعية أو شبه واعية » (١١٤) .

(ب) إن المشاهدة ليست مجرد نشاط فحسب ، بل هى لحل الرموز ، أى ضرب من القراءة ، وذلك لأن :

« الوسائل السمعية البصرية ليست مجرد وسيلة للتعبير والتمثيل واستعانة بالمعطيات الحسية، وإنما تفترض مثل القراءة نوعين من المعطيات : المعطيات الحسية أو المتعلقة بالحواس والرموز ، حيث يدل مجموع أشكالها على الأفكار » (١١٥) .

(جـ) إن القراءة على العكس ، لا تعد دوما نشاطا ذهنيا كما يفترض :

وينسى المثقفون فى أغلب الأحيان ما يستهلكه الجمهور من الأدب الرخيص » (مالتزك) .

هل الصورة تتم قراءتها أو الاعتقاد بها (تصديقها) ؟ أم كلا الأمرين معا ؟ غير أنه يتعين – فى الحالة الأخيرة – إيضاح أن الأمر لا ينطبق على الخرافات وكتب الأطفال . ولا تزال مسألة وجود تأثير محدد للصورة ، أى « تأثير الشاشة » غير محسومة لدرجة أنه يمكن أن نرى مؤلفين يستخدمان نفس النظرية، ولكنهما يخلصان إلى نتائج متعارضة : ويرى . فور أن استجابتنا تكون مشروطة بالصورة وفقا للمعنى الذى أعطاه بافلوف للفعل المنعكس الشرطى، بينما يرى سوريانو **Soriano** أن الصورة تندمج فى القراءة الرمزية « للنظام الدلالى الثانى » بالمعنى الذى حدده بافلوف أيضا * وإذا كانت مسألة تأثير الشاشة لا تزال غير محسومة فإن مسألة تأثير العنف الخيالى ما زالت معلقة .

* يرى بافلوف أنه يوجد نظامان دلاليان . النظام الدلالى الأول والنظام الدلالى الثانى .

ويرى أنه فى حالة الاستجابة الشرطية فإن الذى يقوم مقام المؤثر هو الخصائص التى لا تتصل اتصالا فعليا بوظيفة اللعاب ، خصائص من مثل اللون والشكل والطابع الصوتى . وهذه الصفات تحصل على أهميتها من اعتبارها دلالات على الخصائص الأساسية التى تكون للمؤثر الطبيعى . وهذا هو النظام الدلالى الأول .

أما بالنسبة للإنسان فإن الكلمات تكون مثيرات وهى مثيرات تختلف عن سواها باعتبارها تتصف بالشمول والتعميم . ولذلك فإن الكلام هو النظام الدلالى الثانى . المترجم (انظر : د . فاخر عاقل ، معجم علم النفس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩) .

(ب) التأثير الشخصي " : الإسقاط والتقمص :

ثمة فرضيات سيكولوجية أخرى تنصب بصورة خاصة على تأثير مضمون الصورة على شخصية المشاهد ولاسيما ارتباطه الوجداني بالشخصيات الدرامية . ويمكن للسينما والتليفزيون أن ينفذا إلى ما تحت الجلد ويحركان مشاعرنا الداخلية .

« ففي السينما نحن نقتل مع القاتل ، ونموت مع الضحية » (١١٦) .

ومن ثم فإن فنون الشاشة يمكن أن تخلق « عادة » قد تفضي إلى « جعل عملية الإفساد أيسر » .وكثيرا ما يستشهد لتأكيد هذه المشاركة الوجدانية للمشاهد باستقصاء أجرى على ٢٤ شابا من الشبان المنحرفين في مركز ماكانان (١١٧) . ومن بين ١٧ منهم أبدوا تفضيلهم لأبطال أفلام المغامرات ، فإن ١٣ اختاروا أيدى كونستانتين . وترجع أسباب تعاطفهم معه إلى أنه «يتشاجر» و « يجيد مداعبة النساء » و « يقهر دوما الصعاب » . ويعتقد الذين أجروا الاستقصاء أن العنف الذى تمارسه هذه الشخصيات يمكن أن يصلح نموذجا خطيرا يحتذيه هؤلاء المتفرجون من الشباب.

ولا تقتصر هذه الظاهرة على المنحرفين من الشباب : فعبادة البطل (الفيديت Vedelte) واسعة الانتشار . ولقد انضم إلى أندية جيمس دين ٣٨٠٠٠٠٠ من المعجبين في عام ١٩٥٨ ، وأكد ٤٠٪ من الشباب فيما بين ١٥ و ١٨ سنة أن البطل عندهم « يجسد المثل الأعلى الأخلاقي » (١١٨) ، بينما يحتذى ٧٠٪ من الشباب في أساليب حياتهم ومواقفهم الخارجية – الأنماط التى يسلكها البطل . وإذا كان انتشار هذه الظاهرة لا محيص عنه فإنه يتعين تحديد عمقها ومداها : فهل الإعجاب بالمغامرين في السينما يبعث على تذوق العنف الواقعي ؟

لا تبين الإحصاءات تأثير عبادة البطل (الفيديت) على عدوانية السلوك : والظاهرة واسعة الانتشار بحيث لا يمكن ربطها باتساع نطاق الانحراف . وإن التفسير السيكولوجي لهذه الظاهرة يمكن أن يكون معقدا ، وهكذا فإن إدجار موران يفسر هذه » المشاركة الوجدانية « للمشاهد عن طريق آليتين متلازمتين : التقمص الذى يقود المشاهد إلى أن يحاكى بعض جوانب سلوك هؤلاء الأبطال في الحياة الواقعية ، كما أن الإسقاط يتيح له أن يعيش ، عن طريق نوع من التفويض أو الإنابة ، بعض العواطف التى قد لا يستطيع التعبير عنها بيسر في واقع الحياة :

« وهكذا فإن القطبين الأساسيين المتخيلين اللذين يسودان الإنتاج السينمائي الغربي يسفران عن نوعين من الجاذبية : الجاذبية التى يغلب عليها الطابع الإسقاطي،

وتنصب على المغامرة والإباحية والقتل والعنف والبطولة والحرية، وهى ليست الحرية السياسية وإنما هى حرية وجودية لا اجتماعية ، والجاذبية التى يغلب عليها الطابع التقمصى وتهتم بالحب ، والرفاهية والتوفيق فى حل المشكلات الفردية والخاصة ، والسعادة » (١١٩) .

ولا يلوح أن الإعجاب بالبطل يؤدى تلقائيا إلى محاكاته فى الحياة الواقعية . وتقتصر هذه الحالة على الأطفال الذين يتوفر لديهم الاستعداد المسبق :

« مما لاريب فيه أنه يوجد مشاهدون شباب لديهم ميول هستيرية وانفصامية ويميلون إلى تقمص النجوم التى يعبدونها بسهولة وبصورة مؤقتة عموما، ويحاكون البهلوانات فى عاداتها ومغامراتها الخيالية . ويمكن أن نبحث فى التليفزيون عن النماذج التى يفضلونها ، غير أنه فيما يتعلق باستعداداتهم المسبقة العصبية ، فربما وجدت فى أسرهم » (١٢٠) .

ومن ثم يبدو أن « عبادة النجوم » تحدث تأثيرات متناقضة وجدانيا :

١ – فالمحاكاة المباشرة للأبطال هى مظهر اختلال عقلى لا يتعين البحث عن مصدره فى الشاشة وإنما فى حياة المشاهد .

٢ – لم يتبين أن المشاهد الشاب يسعى إلى « تحقيق » (تجسيد) جميع أفعال البطل . ويمكن أن يقتصر التقليد التقمصى على ضروب ثانوية من السلوك تتعلق بالموضة (الملابس ، العلاقات المظهرية بين الجنسين) ، بينما قد يتيح الإسقاط للمشاهد أن يعيش بصورة خيالية العواطف التى لا يستطيع أن يعبر عنها بدقة فى الواقع : وهكذا يمكن أن يكون الإسقاط تجربة بديلة .

٣ – وإذا ما اقتصر مدى تأثير عبادة النجوم على هذه المجالات المحددة فلا يوجد أى مبرر لتحميل السينما والتليفزيون وحدهما مسئولية هذا التأثير المحدد .

(جـ) الأثر الوجدانى : " التطهير والمحاكاة "

توصلت المناقشة السابقة إلى إبراز التعارض الجديد الذى يتسم به التأثير المفترض للسينما على الحياة الوجدانية : فالتقمص يمكن أن يفضى إلى التقليد، بينما يمكن أن يكون الإسقاط تجربة بديلة ، ويتضمن تطهيرا من الأهواء والانفعالات . وقد يعد تأثير السينما على العواطف بمثابة محطة تقوية (Relay) فيما بين الشاشة والمسلك الفعلى .

١ – التطهير :

إن المفكرين اللذين يستشهد بهما لدعم هذه الفرضية هما أرسطو وفرويد . وتتم الإشارة إلى أرسطو لتبرير الأثر المهدئ (المسكن) لعرض ينطوى فى حد ذاته على عنف : فالفيلم « يمكن أن يطهر أعماق النفس » (سكير) . كما أن الإسقاط قد يحقق إشباعا غير مباشر للأهواء والعواطف المشبوبة (موران) . أما أولئك الذين يستشهدون بفرويد فإنهم يؤكدون أن الشاشة ، مثلها مثل الحلم ، يمكن أن تقوم بإشباع الاحتياجات التى لا يشبعها الواقع ، عن طريق التسامى :

« رأى عدد كبير من الأطباء النفسيين وعلماء النفس الذين استجوبهم المؤلف فى عام ١٩٥٣ أن التقمص البديل لشخصيات تقدمها وسائل الإعلام يمكن أن يصلح مخرجا ومنفذا لعدوانية الأطفال ، ولولا ذلك لكان ممكنا أن يعبروا عنها بضروب من السلوك غير الاجتماعى » [١٢١] .

ويحلل ولفنشتين Walfenstein ولايتس Leites [١٢٢] – من منطلق التحليل النفسى – السينما بوصفها « حلم يقظة جماعى » تنعكس فيها المشكلات التى يطرحها العالم الواقى وتقدم لها الحلول المثالية .

ويشددان على أن السينما حلم يتقاسمه مجتمع بأسره . وعلى هذا النحو فإنها : « تستبعد جميع ضروب القلق والغم التى غالبا ما تجثم على اليقظة الفردية » .

ويمكن للسينما والتليفزيون أن يحققا هذا التطهير للأهواء والعواطف المشبوبة لأنهما يخاطبان الجماعة بأسرها ولأنهما يقدمان حلولا تخيلية للإحباطات التى تولدها الحياة الواقعية فى آن واحد .

٢ – الاضطربات النفسية « Paychosis » :

يشدد بعض المؤلفين على الطابع الباعث على القلق الذى يمكن أن تكتسبه الأحلام، ويرون أن الأفلام العنيفة يمكن أن تقترب من الكابوس . ويقرر موران أن السينما يمكن أن تولد انفعالات وعواطف غير مستحبة يطلق عليها اسم « Paychosis» غير أنه يرى أن ذلك لا يعتمد على الفيلم بمقدار اعتماده على المشاهد . ويرى مؤلفون آخرون (مثل ماك كينون وتومسون [١٢٣]) أنه بالإضافة إلى التخيل (الأفلام / الأحلام) البهيج المبدد للقلق الذى يولد التطهير ، فإنه يتعين مراعاة التخيل الباعث على القلق : « فاللاواقع السلبى » للخوف والرعب « يتعارض على طول الخط » مع « اللاواقع الإيجابى » ، حيث تجد فيه الرغبة إشباعا متساميا . وفى هذه الحالة

فإن السينما يمكن أن تكون تطهيرية بل أيضا مؤذية وضارة : وهنا فإن التطهير يخلى مكانه لتسميم المشاعر .

٣ - الانفعالات كنوع من اللعب الذى لا يترك أثرا :

يمكن الظن كما فعل جيميلى (١٢٤) ، بأن الانفعالات التى تثيرها السينما ذات صلة محدودة بالانفعالات والمشاعر التى تثيرها الحياة الواقعية وهى تندرج فى نطاق اللعب بأكثر من اندراجها فى مجال النزاعات الحقيقية . ويبدو أن هذا هو الاتجاه الذى كتب فيه شرام قائلا (١٢٥) :

« يمكن أن تسفر مشاهدة الأعمال الخيالية على شاشة التليفزيون لا عن تخفيف حدة التوتر فى العالم الواقعى وإنما عن مجرد الانتقال إلى عالم آخر . فالطفل يتذوق العنف الخيالى بوصفه لعبة مثيرة بدلا من كونه وسيلة لتصريف عدوانية ... غير أنه عندما يعود إلى عالم المشكلات الواقعية فإنه سرعان ما يشعر بالإحباط فيما لو كانت هذه المشكلات جسيمة » .

والنتائج التى توصلت إليها هيملويت يمكن أن تؤكد هذا الرأى : « لم نجد أن المشاهدين أكثر عدوانية أو أقل تكيفا من جماعة الضبط « Control » . ومن غير المحتمل أن يتسبب التليفزيون فى السلوك العدوانى برغم أنه يمكن أن يعجل به عند قلة من الأطفال المضطربين عاطفيا « disturbed » . ومن جهة أخرى فإنه لا توجد غير قلة من الشواهد تتيح التأكيد بأن البرامج العنيفة مفيدة ، وقد وجدنا أنها تحفز العدوانية بقدر ما تعمل على تصريفها أو تفريغها غالبا » (١٢٦) .

ولا تسهم جميع هذه الفرضيات السيكولوجية عن تأثير المشهد البصرى على المشاعر والعواطف فى إيضاح المشكلة : ونجد على هذا المستوى أوجه التعارض التى سبق أن أشرنا إليها .

(د) التأثير التراكمى :

يفترض أولئك الذين يستخلصون من كمية العنف التى تعرضها الشاشة تأثيرها الخطير أن تكرار العنف يحدث فى حد ذاته أثرا محددا :

« كلما ارتاد الطفل السينما تضاعفت فرص تأثيرها عليه » (١٢٧) .

ولا يحدث تأثير السينما من تجربة واحدة منعزلة وإنما يأتى من تراكم التجارب المتماثلة ، وإن « تكرار مشاهد العنف »» هو الذى يخلق « نوعا من الفعل المنعكس الشرطى » ، كما يقول ميرامز (١٢٨) . وسواء تم تفسير ذلك فى إطار الشرطية الآلية

أو فى نطاق العادة النفسية فإنه يعتقد أن تأثير السينما والتليفزيون مرتهن « بخبرة متراكمة » (١٢٩) .

ويشير بعض المراقبين إلى أن الشاشة تعمل بالفعل كوسيلة إعلانية ؛حيث تقترح أنواعا من الأزياء وتعيد تشكيل بعض مظاهر السلوك الثانوية (بوجارت) . وهل يمكن أن نخلص إلى أن تأثيرها أكثر عمقا من ذلك وإن تكرار العنف على الشاشة يترك بصمات لا تمحى ؟ .

وفى مقابل فكرة الشرطية قدمت فرضية التلقيح (التطعيم) (١٣٠) ومع أن هيملويت لا تعمد إلى وضع نظريات فى هذا الشأن فإن بعض استقصاءاتها تبين أنه كلما تعود الطفل على الأفلام بدت له أقل رعبا (١٣١) . وإذا كان الطفل فى السادسة من عمره يرعبه الويسترن بدرجة أكبر من الطفل فى التاسعة من عمره ، فمرد ذلك أنه لا تتوفر لديه هذه « الخبرة المتراكمة » التى تتيح له فهم العنف فى طابعه المصاغ وفقا لنمط معين (المقولب – Stereotyped) وبالتالى اللاواقعى . ومن ثم فإن التكرار قد يفضى إلى أن يتولد لدى المشاهد رد فعل من « الدفاع الذاتى » من جراء ما يلى :

١ – أن كثرة مشاهد العنف تؤدى إلى أن تتعادل فى تأثيرها أو أنها تعمل على تحييد بعضها البعض ، ويمكن أن تتمثل هنا ظاهرة استحالة التحقق بفعل التكرار .

٢ – كما أن اندراج مشاهد العنف وتقديمها فى إطار الأنواع النمطية من الأفلام مثل الويسترن أو الفيلم البوليسى يلغى تأثير الصدمة التى يمكن أن تحدثها الجدة ، وما يبحث عنه هواة هذه الأنواع هو التباينات الدقيقة فى داخل النوع الذى يوجد اتفاق ضمنى على القواعد التى تحكم موضوعاته وحبكته (انظر الجزء السادس) .

ومن ثم فإن تأثير العامل التراكمى غامض تماما مثل تأثير العوامل السيكولوجية الأخرى . وأن ثنائية الشرطية / التلقيح إنما تكرر ثنائية التقليد / التطهير .

(هـ) خاتمة :

لا تتيح دراسة العوامل السيكولوجية المحددة أن يستخلص بشكل قاطع وجود تأثير ضار أو تأثير مفيد لمشاهد العنف . ومع ذلك ، فإنها توضح الفرضيات المطروحة فى هذا المجال .

١ – يلوح أنه من المستبعد وجود تأثير شبه آلى لمشاهد العنف على المشاهد وعلى عدوانية سلوكه وعلى حياته الوجدانية .

٢ – ثمة انقسام أساسى فى الرأى بين أنصار تأثير التقليد وأنصار تأثير التطهير .

٣ – يرتاب البعض حتى فى وجود تأثير محدد لمشاهد العنف .

ولا تكتفى ملاحظة المضمون ، ولا الدراسة المقارنة للجمهور ، ولا دراسة النظريات السيكولوجية فى تحديد طبيعة تأثير مشاهد العنف التى تعرضها الشاشة .

القسم الخامس

الدراسة التجريبية لتأثير مشاهد العنف

إذا كان من الواضح أنه يصعب كثيرا التحديد الدقيق لتأثير مشاهد العنف فقد يكون ذلك راجعا إلى تدخل كثير من المتغيرات (انظر القسم الثالث) ، وإلى أن النظريات السيكولوجية تتيح تفسيرات متناقضة (انظر القسم الرابع) . ومن ثم يغدو من الطبيعى أن تبذل محاولة للتحكم فى هذه المتغيرات المتعددة وذلك عن طريق خلق وضع مصطنع بسيط بما يكفى لتبين التأثير فى صورته الخالصة ، كما يحدث فى التجارب المعملية . وعندئذ يتم التحقق من صحة أو خطأ الفرضيات السيكولوجية .

ومن الممكن اعتبار أن التأثير الوحيد الذى يمكن تبينه يقتصر على ردود أفعال المشاهد أثناء المشاهدة . غير أن الأثر يمكن أن يتمثل أيضا فى استجابة المشاهد لاختبارات تعرض عليه بعد (أو قبل وبعد) المشاهدة وتحدد الاستجابة آنذاك وفقا للاختبارات التى تجرى على المشاهد .

(أ) ملاحظة ردود الأفعال المباشرة :

يمكن أن تتحقق الملاحظة مباشرة ، بالعين المجردة ، أو عن طريق تصوير المشاهدين بالأشعة تحت الحمراء أثناء العرض . وتظهر على وجوه الأطفال وتتبدى فى مواقفهم مجموعة مختلفة من ردود الأفعال تتجاوز بكثير ما قد يفسر عن المقابلات التى تجرى معهم بعد المشاهدة .

« يسبح على وجوه الأطفال ، فى أحيان كثيرة ، الخوف وضرب من الإثارة يقترب من الهستيريا » [١٣٢] .

كما يمكن تبين أن الأفلام المختلفة تفضى إلى ردود أفعال متمايزة ، ونفس الأطفال الذين « يذهلهم الرعب » عند مشاهدة بعض القصص العنيفة يحتفظون برباطة جأشهم إذا ما عرضت عليهم برامج وثائقية عن حياة الحيوانات . ويخلص سيرستد وكذلك فيلد إلى تمجيد الأفلام التى تخصص للأطفال وتكون معدة خصيصا بحيث لا تثير توترات عنيفة للغاية .

ويرى علماء النفس والفسيولوجيا أنه يمكنهم التوصل إلى نفس النتائج باستخدام أجهزة علمية . فعرض فيلم ، وخاصة فيلم درامى مكثف يؤدى إلى إحداث تغيير فى سرعة نبضات القلب والجهاز التنفسى وفى نشاط الجهاز العصبى ... وما إليه [١٣٣] . وإن عنف الصورة (باستخدام الإضاءة والمونتاج) والعنف الذى تنطوى عليه الصورة

اللحظات الدرامية) يسرعان بإحداث هذه التغييرات الفسيولوجية، ويزيدان حدة التوتر العصبى ، ويرى فور أنه يمكن هنا عزل :

« ... عناصر ضارة تهز المتفرج من الأعماق » .

وإن النتائج التى يمكن أن تستمد من الملاحظات المباشرة والملاحظة الطبية تسلم جميعها بالمعادلة التالية : **توتر المشاهد = تأثير ضار للفيلم** . غير أن المعادلة العكسية إنما تتضح من بعض الدراسات الموضوعية التى تقارن ردود الأفعال أثناء المشاهدة بالإجابات المقدمة بعد المشاهدة عن اختبارات قياس العدوانية :

« يتناسب ارتفاع مؤشر العدوانية تناسبا عكسيا مع درجة توتر العضلات المحددة التى تم قياسها عند الأفراد أثناء عرض الفيلم » .

ولا يتيح القياس البسيط لردود الأفعال استنتاج تأثير الفيلم . ويتعين التمييز بين ردود الأفعال المباشرة للصورة والأثر الشامل والمستديم للفيلم : فالسلوك لا يعد مجرد مجموعة ردود أفعال ، كما أن الفيلم ليس مجموعة صور معزولة عن بعضها البعض .

(ب) قياس العدوانية :

أوضحت عدة دراسات أن عرض أفلام مسلسلات عنيفة على مجموعة من المشاهدين تزيد عدوانية سلوك المشاهد بعد العرض . وقد أجرى بعض هذه التجارب على جمهور من الأطفال (١٣٤) . غير أن أكبر التجارب الكاشفة هى تلك التى أجراها بيركوفيتز على جمهور من الطلبة ، ويتضح منها أن الفيلم العنيف يزيد عدوانية السلوك إذا كان الأفراد محبطين من قبل ، أى أن لديهم الاستعداد المسبق للغضب والعدوانية .

وهكذا يعتقد بيركوفيتز أنه يحقق التصور التالى :

إحباط (حرمان) + فيلم عنيف ← سلوك عدوانى ؛

ويكون السلوك الناتج عن ذلك أكثر عدوانية مما فى حالة عرض فيلم محايد أو فى حالة عدم عرض أى فيلم ، أو عندما لا يكون الأفراد يعانون من الحرمان المسبق . ويمكن أن تؤكد السيكولوجيا التجريبية فى هذا الصدد نظرية المحاكاة (التقليد) وليس نظرية « التطهير » (١٣٥) :

« يشير بحثنا إلى أن العنف فى وسائل الإعلام من المحتمل أن يحرض الأطفال على تجسيد عدوانيتهم فى سلوك فعلى بأكثر مما يعمل على « تطهيرهم » من طاقاتهم العدوانية » .

ومن النتائج المهمة المترتبة على ذلك ما قام به بعض المؤلفين (١٣٦) بتعديل الأفلام عن طريق تقديم نسختين من كل فيلم : يكون البطل المنتصر محبوبا فى النسخة الأولى بينما يكون بغيضا فى النسخة الأخرى . واتضح أن درجة العدوانية إنما تزداد حالما ينتصر البطل الخيّر ، بينما تكون أكثر كبتا عندما ينتصر الشرير . والتناقض هنا هو أن النهاية « الأخلاقية » التى تحظى بالتقدير الاجتماعى تحرر عدوانية المشاهد (الذى يكون محروما من قبل) ويتم التعبير عنها بسلوك عدائى وضار اجتماعيا (١٣٧).

ونستعرض هذه النتائج على سبيل الحصر ليس إلا لأنه يبدو أن مجموعة أخرى من التجارب التى تتسم بجديتها أيضا تدعم النظرية العكسية .

(جـ) قياس التطهير :

بينت تجربة أجريت منذ فترة زمنية بعيدة (١٣٨) أن الأفراد شديدو الحرمان الذين دعوا إلى أن تجرى عليهم اختبارات إسقاطية (T . A . T) كانوا ، بعد الاختبارات ، أكثر هدوءا من أولئك الذين كانوا محرومين أيضا غير أنهم لم يتمكنوا من إسقاط غضبهم فى هذه الاختبارات . واستعاض انكونا عن هذه الاختبارات بأفلام وتبين :

١ – إنه إذا كان الفيلم المعروض على أفراد محرومين (محبطين) بالغ الدينامية ، فإن هؤلاء الأفراد يصبحون أقل عدوانية من فريق الضبط (الذى لم يشاهد الفيلم) وإن أولئك الذين كانوا أكثر اندماجا من الناحية العاطفية فى الفيلم كانوا أقل عدوانية .

٢ – إنه كلما كان الفيلم أقل عنفا ودينامية زادت درجة العدوانية بعد المشاهدة .

وتثبت هذه التجارب فرضية التطهير التالية :

حرمان (إحباط) + فيلم عنيف ← عدوانية أقل .

« وإن كثافة الحدث فى الفيلم الدرامى كفيلة بتفريغ حتى أقصى درجات العدوانية » .

ويوضح كل من انكونا وكروس Croce ، الذى أكد هذه التجارب (١٣٩) ، أن الأثر لا يمكن تبينه إلا إذا كان نوع العدوانية التى يقيسها الاختبار تتفق مع نوع الطاقة التى يولدها الفيلم . ومن ثم فإن فيلم المغامرات « مدافع نافرون » يشبع و « يفرغ » (يخلص من) العدوانية التى عزلتها اختبارات مك كليلاند باعتبارها « الحاجة إلى الإنجاز » (أى اعتبار النضالية سبيل النجاح والتوفيق فى العمل) وكذلك فإن فيلم

« ايفان الرهيب » أشبع ، وقلل من الحاجة إلى التسلط (التى تصطبغ بطابع العدوانية تجاه الغير) .

ومن ثم تتوفر لدينا هنا تجارب لا تقل فى صرامتها ودقتها عن التجارب السابقة وإن كانت عكسها على طول الخط . وثمة نوع ثالث من التجارب يحاول تأكيد الاتجاهين السابقين .

(د) قياس التأثير المزدوج :

قام علماء نفس استراليون بإجراء فحص دقيق لمجموع هذه التجارب مع إدخال نوعين من المتغيرات :

١ - بدلا من دراسة مدى عدوانية الاستجابات فى مجموعها فإنهم ميزوا بين ثلاثة مكونات فى سلوك المشاهد : الدينامية الفردية ، والأخلاقيات (التى يعبر عنها بالامتثال الاجتماعى) ، وموقفه من الحياة (متفائل أو متشائم) .

٢ - بدلا من اعتبار جميع الأفلام العنيفة متماثلة فإنهم درسوا بصورة مفصلة ردود الأفعال تجاه فيلم ويسترن وتجاه فيلم بوليسى وتجاه فيلم من نوع أفلام هتشكوك التى يمكن أن تسمى بأفلام الرعب (١٤٠) .

ويتيح التحليل البالغ الدقة للمنبهات (فيلم عنيف) والاستجابات (الاختبارات) ، تمييز آثار محدودة مختلفة تبعا لنوع الأفلام ، وأجريت الدراسات على أفلام عديدة وتم الحصول على النتائج عن طريق المقارنة (قبل أو بعد الاستعانة بمجموعة اختبار / مجموعة ضبط) . واتضح منها أن آثار العنف فى الأفلام تتحقق على عدة مستويات، وتتوقف على نوع الفيلم، وبوجه عام فإن الأفلام تعرض صورة للعالم أكثر رعبا وصعوبة بما يتجاوز نطاق فهم الأطفال ، وهو ما لاحظته هيملويت (أثر النضوج) . ويكون تأثير أفلام الويسترن حركيا وباعثا على التنشئة الاجتماعية فى الوقت ذاته ، ويرى هؤلاء المؤلفون أنها يمكن أن تقدم حلا سعيداً لعقدة أوديب وشعارها الأخلاقى الآمر « تصرف تباولا » (Not to takre care but take action) بينما يمكن أن يكون هذا الأمر الأخلاقى فى النوعين الآخرين « كن أكثر حذرا قبل أن تتصرف » (take care much more Han take action) ، وبذلك يتفق النوعان الأخيران مع المشكلات التى يواجهها المراهق الأكبر سنا .

ويمكن أن تؤكد هذه الاستقصاءات صورة أكثر دقة للتطهير : فالطفل والمراهق يعكسان ما يعتمل فى داخلهم من مشكلات ، قد تكون لا شعورية ، على الفيلم .

والتـأثير الناتـج لا يثـير، كمـا أنه لا يلغى ، الرغبة فى الفعل ، والإحسـاس بالإثـم وما إليه ... ، غير أنه يزود المشاهد بوسيلة للتعبير عن ذاته وترجمة صراعاته ومن ثم يغدو التطهير هنا ظاهرة أكثر تعقيدا مما فى الفرضيات السابقة ، وينتج عن اقتران عدة « آليات » يدفع بعضها إلى الفعل (الدينامية) ، ويكبح البعض الآخر هـذا الفعل ذاته (الكبت ، المنع) (انظر القسم السادس) .

ومن المذهل ملاحظة أن هذه التجارب قد تفضى إلى قلب الرأى السائد رأسا على عقب : فالأفلام البوليسية وأفلام الجريمة تعتبر عموما أكثر « خطورة » من أفلام الويسترن ، ومع أنها قد لا تدفع المشاهد إلى تقليد أحد رجال العصابات فإنها يمكن بالأحرى أن تجبره على الانطواء على ذاته .

(ه) المقارنة بين النتائج :

إذا كانت النتائج المحققة تتعارض تعارضا جذريا فيتعين استخلاص أن هذه التجارب لا تضع فى اعتبارها على نحو ملائم جميع المتغيرات التى تنطوى عليها . والواقع أن المقارنة بين إجرائين تجريبيين تبين أن « العدوانية » التى يشملها كل إجراء لم تتحدد بنفس الطريقة فى الحالتين : ويحدد بيركوفيتز مستوى عدوانية الأفراد بدرجة العداء التى يظهرونها تجاه القائم بالعرض Progectionist الذى عمل على حرمانهم . ويحدد « أنكونا » ، على خلاف ذلك ، العدوانية بالاستجابة لاختبارات تقليدية جارية . ويقيم الأول صلة وثيقة للغاية بين طابع الحرمان (الإحباط) وطبيعة الإستجابة بينما يتمسك الثانى ، على العكس ، بإقامة علاقة بين موضوع الفيلم (إيفان الرهيب) وطبيعة الاستجابة (الحاجة إلى التسلط) ويبدى بيركوفيتز اهتماما أكبر بالاستجابة للحرمان (الإحباط) بينما يهتم أنكونا بالاستجابة للفيلم .

إن التجارب الجديدة وحدها هى التى يمكن أن تبين ما إذا كان ذلك هو السبب الوحيد لتعارضها . ومع ذلك يكفى إيضاح أن تعريف العدوانية ليس أحادى المعنى . ولا يمكن تحديد ما إذا كانت الأفلام العنيفة تزيد أو تقلل من العدوانية بوجه عام : فذلك يتوقف على الطريقة التى تعرف بها العدوانية ، إذ توجد أنواع مختلفة (عداء فردى الطابع عند بيركوفيتز ، « الحاجة إلى التسلط » ، « الحاجة إلى الإنجاز ») ، وليس ثمة ما يبرر التعجل فى تحديد عدد هذه الأنواع ، فضلا عن أن العدوانية التى يثيرها الفيلم العنيف يمكن أن يكبحها المنع الذى يولده أيضا الفيلم العنيف (البيرت ، تومسون) . ويستحيل استخدام وحدة قياس موحدة لحصر أثر متباين فى صفاته ومتناقض فى مكوناته .

ومثل هذه القيود تحد من النتائج المتحققة وتجعلها مجرد افتراضات . ،هكذا ، يبدو من الشاق الزعم بأنه تم إيضاح أن النهاية الأخلاقية للأفلام العنيفة (التى من نوع « الجريمة لا تفيد ») تثير عدوانية المشاهدين (زايونك ، بيركوفيتز) . ويلوح أن هذه النتيجة المتناقضة تعتمد كلية على الاستبعاد المسبق لأى تحديد أخلاقى للعدوانية التى يزمع قياسها : وإذا ما استبعدت الافتراضات الأساسية للاختبار عاملا معينا فإن الاختبار ذاته لا يمكنه أن يتوصل إليه أى أنه لا يمكن الاستدلال على ما لا يوجد فى الافتراضات . وليس ثمة مبرر لرفض النتائج التى توصلت إليها هيملويت التى بينت بالملاحظة الإحصائية أن مغزى الفيلم يضطلع بدور مهم فى تحديد الشهادة اللفظية التى يعبر بها الطفل عن مشاعره وانفعالاته .

(و) النتائج :

زعمت الدراسات التجريبية أنها قادرة على أن تحدد تحديدا قاطعا الأثر الشامل الذى يحدثه العنف فى الأفلام وتثبت « بالتجربة العلمية » قيمة الفرضيات المتناقضة للمحاكاة Muinesis (ازدياد العدوانية) والتطهير (تقليل عدوانية المشاهد) . وفى الواقع فإنها توضح أمرا مغايرا تماما : فهناك قسط وافر من التعقيد والتناقض يخفيه استخدام مصطلح واحد لأنواع « العنف » من أجل تحديد الجوانب المتعددة للمضمون الدرامى الذى تنطوى عليه الأفلام والمضمون الحركى للسلوك .

١ - يبدو أن فرضية اختزال جميع الأنواع العدوانية للسلوك ، البالغة التنوع من الناحية الكيفية واعتبارها مظهرا لدافع وحيد هو التوتر النابع من الحرمان (بيركوفيتز) أو أنه يتم التحرر منها عن طريق ما يتحقق من إشباعات خيالية (أنكونا) يبدو أنها تحكمية على نحو غير مقبول . فعدوانية السلوك الواقعى لا تنبع من مجرد دافع أولى وإنما هى محصلة لعدة « آليات » متنوعة ومتعارضة (تومسون) .

٢ - لم يعد العنف المقدم فى الأفلام نوعا واحدا وأن خواصه المتباينة كيفيا يمكن أن تدفع إلى الإعاقة الباطنية (الكف) كما يمكن أن تحض على الفعل (تومسون) .

وبما أن الطريقة التجريبية لم تتوصل إلى أن تحدد بطريقة لا لبس فيها السبب أو الأثر الناتج ، فإنها تظل سجينة القيود التى فرضتها على نفسها ، فهى لا تدرس غير الآثار المباشرة دون أن يكون فى وسعها تحديد قوتها ومدتها [١٤١] وفى ظل أوضاع مصطنعة لا تكون مماثلة بالضرورة للأجواء الواقعية التى يوجد فيها المشاهد [١٤٢] . وعندما تتخلص هذه الطريقة من هذه القيود وتقدم تفسيرات أكثر عمقا (تومسون) فإنها تتجه نحو الدراسة الكيفية للعنف فى الأفلام ونحو نوع من « التحليل النفسى » لآثاره .

القسم السادس

النهج الثقافى فى تحديد تأثير مشاهد العنف

سنحاول فيما يلى أن نجمع فى كيان محدد مجموعة الدراسات التى تتناول جميع الآثار الثقافية لمشاهد العنف ووظيفتها . وترمى هذه المحاولات إلى إعادة صياغة المسألة فى مجموعها . وقد كنا سنتردد فى عرضها فى هذا القسم فيما لو لم تسمح بإعادة النظر فى بعض المصاعب التى تبدت أثناء البحث ، ولقد تعرض بعض المؤلفين ، مستوحين سوسيولوجيا الثقافة ، وعلم النفس المشبع بالتحليل النفسى ، والنقد الأدبى أو الجمالى ، لمشكلة تأثير النضوج (انظر القسم الثالث) والدلالة الكيفية التى ينطوى عليها العنف (انظر القسم الثانى والخامس) ومدى وعى المشاهد (الشرطية أو الاعتقاد ، أو « القراءة » ، انظر القسم الرابع) . وحاولوا الإجابة ، باستخدام طريقة « شاملة » عن الأسئلة التى أبرزها « تومسون » و « أيمرى » من خلال طريقتهما التجريبية .

(أ) معنى العنف

يعتبر أغلب المؤلفين الذين نستعرض آراء هم مشاهد العنف بمثابة ظاهرة بسيطة قد لايكون هناك مبرر لبحث معناها : ويكفى تَذكر كميتها ، ومن هذه الكمية يمكن استنتاج تأثيرها . وقد لاحظت هيملويت أن العنف فى أفلام الويسترن يكتسب طابعا حياديا لأنه يصب فى قالب موحد ومن المؤكد أن معنى العنف المعروض على الشاشة ، بالنسبة لها ، كما هو بالنسبة لسائر الباحثين لايختلف عن معناه فى الواقع : فالفعل العنيف هو فعل عنيف . ويمكن أن يكون تأثير الشاشة محايدا (التطهير) ويمكن أن يخلع عليه المشاهد تفسيراته الذاتية ، وسواء أكان الفعل العنيف عامل تحييد أم لا ، خالصا أم غير خالص ، فإن الدلالة الوحيدة للفعل العنيف هى تلك التى تضفيها عليه الأخلاقيات الاجتماعية أو المحاكم بالأحرى . وإلا فان العنف يغدو مجرد لعب خالص (تسرية ، ترفيه) ولاتصبح له دلالة فى حد ذاته (كما هو الشأن فى الرسوم المتحركة وفى بعض أفلام الويسترن) .

ومع ذلك ، فهل من الموكد أنه لايمكن أن تكون للعنف معانى أخرى ؟ لقد بنيت الدراسات التى أجراها أيمرى وتومسون أنه يكتسب دلالة أخرى عند المشاهد . ويرى المؤلفون الذين نتعرض لهم الآن أن مشاهد العنف الخيالى تنطوى فى حد ذاتها على دلالة مغايرة لدلالة أشكال العنف المماثلة فى واقع الحياة .

« إن العديد من النقاد تزعجهم القصص العنيفة التى يكثر تكرارها فى الأشكال المعاصرة لثقافة الجماهير ، وإن مجرد وصف عمليات القتل والمعارك بنوع من الانبهار المروع إنما يسلط قليلا من الأضواء .

ولنتخيل ماذا يمكن أن يقوله ناقد من هؤلاء النقاد المتشائمين عن برنامج تليفزيوني يبدأ بجريمة قتل ، تعقبها عملية انتحار وتسميم ثم إيعاز بارتكاب المحرمات وينتهي أخيرا بامتلاء الشاشة بالجثث . ويمكن أن يكون ذلك مفزعا ويشهد بوضوح على الاغتراب والسادية والعدمية التى تسود الثقافة الشعبية الحالية ... غير أن هذه الأحداث لا تصدر عن فيلم ويسترن أعد للتليفزيون وإنما تحدث فى هاملت « شكسبير» (١٤٣) .

ومن المؤكد أنه من اليسير المجادلة فى هذه المقارنة التى تتسم بمبالغة خطابية . ويلاحظ المؤلف نفسه أن عنف البطل عند شكسبير إنما هو الوسيلة التى يستخدمها لتدمير ذاته بينما عنف أفلام الويسترن إنما يستخدم لتدمير الغير. ولكن « كاويلتى » يطرح مشكلة المنهج : فعندما يتم تحليل دلالة أحد المشاهد عند شكسبير أو جويس فإنه يتم الحرص على وضعه فى سياقه ، مع مراعاة المكانة التى يحتلها فى المسرحية وفى مجموعة أعمال المؤلف ، إن لم يكن فى نطاق الفن الدرامى وقواعد التأليف السائدة فى ذلك العصر . ويمكن استخدام نفس المنهج لفهم المعنى المحدد لمشاهد العنف فى إفلام الويسترن .

والمبدأ الذى يتمسك به هؤلاء المؤلفون يتمثل فى تطبيق مناهج التفسير التى تخصص عادة للمصنفات الفنية على ثقافة الجماهير . وهو ما يقودنا إلى تحديد بعض الآثار التى توضح المعنى الحقيقى للعنف الخيالى .

(ب) تأثير الشكل

لقد أوضح أيمرى وتومسون أنه لا يوجد عنف عام وأن آثار مشاهد العنف تختلف تبعا لاختلاف نوع الأفلام السينمائية (الفيلم البوليسى ، فيلم الويسترن ، الأفلام الدرامية) . وكيف يمكن تفسير هذه الظاهرة إن لم يكن بافتراض أن النوع له تأثير فى حد ذاته ؟ إن أطفالا هزتهم مشاهدة فيلم ويسترن لم يتذكروا بعد مضى شهر من الزمان سوى القالب الذى صيغت فيه الحدوتة : « لقد كان شخص يطارد قطاع الطرق ثم ألقى القبض عليهم » (ايمرى) ، ويفترض كاويلتى أن القوالب النمطية إطار يحتوى عاطفة المشاهد : فالويسترن بنية (تركيب) ونموذج متميز (نمط) تتكون خصائصه الأساسية من المواقف النموذجية والشخصيات التى تحددها التقاليد ، وسلسلة من الأحداث غير المتغيرة ، ولا يستجيب المتفرج لمشهد عنيف أو لمجموعة متراكمة بشكل غير منتظم من هذه المشاهد ، وإنما تكون استجابته لمجموعة رموز (code) يحقق بموجبها كل مشهد ، يجرى فى مكانه المقرر وفى موعده المحدد ، ما ينتظره منه ويرغب فيه .

ولما كنا قد انطلقنا من ملاحظة عن الذاكرة فإن ذلك سيفضى بنا إلى طرح نظرية كاملة عن الإدراك :

« إن الويسترن شكل فنى موجه للعارفين حيث يستمد المشاهد متعته من تذوق التباينات الطفيفة التى تميز المسيرة التى يجتازها نسق من الأحداث يكون معروفا سلفا » (١٤٤) .

ويمكن أن تكون النتيجة الأولى التى يسفر عنها هذا التحليل دحض أى تشبيه للعنف الخيالى بالعنف الواقعى : فالويسترن لايحيل المشاهد إلى الواقع وإنما إلى ويسترن آخر . وعلى وجه العموم ، فان أفلام الويسترن ، مثلها مثل الأساطير ، يفكر كل منها فى الآخر ، أو يحيل كل منها إلى الآخر :

« لقد خلقت ثقافة الجماهير مراجعها الخاصة بها » (المصدر السابق) .

وفى هذه الحالة لايتعين الخلط بين المجرم العادى الذى يوجد فى واقع الحياة وبين رجل العصابات أو قاطع الطريق الذى يمثل البطل التراجيدى فى ميثولوجيا جماعية. وكل منهما يتحرك فى عالم مختلف عن الآخر ولا يخلط بينهما المشاهد :

« إن أهمية فيلم رجل العصابات وطبيعة وكثافة تأثيره الوجدانى والجمالى لايمكن قياسها لمكانة رجل العصابات ذاته أو بحسب أهمية مشكلة الجريمة فى الحياة الأمريكية » (١٤٥) .

وتعمل السينما عن طريق تركيب الأنواع أى الشكل الفنى ، على تفريغ المعنى الواقعى لمشاهد العنف الذى تصفه لكى تخلى الطريق لبروز المعنى الخفى .

(جـ) تأثير الدلالة الكامنة

إن القول بأن العنف فى الأفلام لاتكون له الدلالة التى يكتسبها العنف المماثل له فى واقع الحياة ، ولايفضى إلى اعتبار الويسترن ، مثلا ، مجرد لعب خالص بلا هدف . وعلى النقيض من ذلك ، فإنه تكمن ، بوجه عام ، وراء المضمون الظاهر (القصة مثلا) ثلاثة أنواع من الدلالات الخفية . ومن ثم فإن الويسترن يمكن أن ينطوى على الدلالات التالية :

– دلالة سيكولوجية : فهو « يعبر عن الحالة التى تسبق سن البلوغ فى نمو الشخصية » (١٤٦) أو أنه يعبر بهذه المشاهد عن دراما السيطرة على الذات (وارشو) .

– دلالة اجتماعية : إن بطل الويسترن يمكن أن يعرفه خير تعريف معنى الشرف فهو « الجنتلمان » الأخير الذى يتخلص من القيود الحالية التى يفرضها المجتمع الأمريكى . ولايحتاج لأن يكون مالكا ولامتوطنا فى المدينة لكى يصبح مستقلا : وهو يتمسك بقيم نادرا ما تحققت فى الحياة على حد قول « وارشو » .

– دلالة تاريخية سياسية : وكما أعلنت التايم بزهو فى ١٩٥٩/٣/٣٠ ، فإن « ملحمة الغرب الأمريكى إنما تنبع من الحرية التى تسود السهول الكبرى ، ويتعين أن تجد مبتغاها فى قلوب البشر الأحرار .وهى ترمز إلى الحرية ، فى أفضل تعبيراتها » ، أو كما قالت مجلة لايف : « يمثل الغرب الأمريكى مغامرتنا الروحية الكبرى » .

والتفسيرات المقترحة هنا قابلة كلها للنقاش بدرجة أو أخرى ، ومع ذلك فإنها تمهد الطريق لإرساء نهج نقدى جديد لايمكننا أن نعثر اليوم إلا على بعض معالمه الأولية التى تتسم بطابع إيحائى باعث على التفكير وغير محدد بصفة علمية . ومن ثم فإن وارشو يقترح إدراك صفة البطولة التى تخلع على رجل العصابة بوصفها :

« كلمة » « لا » التى تعارض الإجابة بـ « نعم » التى سادت على نطاق ضخم فى الحياة الأمريكية ووسمت ثقافتنا الرسمية بأسرها والتى لاتعبر مع ذلك إلا فى نطاق محدود للغاية عن إحساسنا الواقعى بحياتنا التى نعيشها » (١٤٧) .

ويمثل عالم أفلام الجريمة (المدينة الكبيرة) ومسيرته الكلاسيكية (السعى إلى النجاح بأى ثمن) وسيلة (العدوان فى هذه الحالة) الوجه الآخر للعالم الواقعى « الوجه الآخر للميدالية » - ومن الناحية السوسيولوجية فإن عالم رجال الأعمال وعالم الجريمة يكونان متماثلين فى تنظيمهما وديناميتهما ، وأما من الناحية السيكولوجية فإن الفشل الموضوعى لقاطع الطريق (رجل العصابة) يتوافق مع الفشل الذاتى ومع الشعور بالإثم الكامن الذى يستشعره الأمريكى النزيه :

« إن رجل العصابة يتحدث عوضا عنا ، معبرا عن هذا الجزء من الروح الأمريكية الذى يرفض حتميات الحياة الحديثة ومتطلباتها ، كما يرفض النزعة الأمريكية ذاتها » (١٤٨) .

ويوضح وارشو : أى تلك الروح التى ترفض مذهب المتعة « المادية » باسم الاحتجاج الذى به « الروح » الفردية ، وهو ما يخالف حتى تمجيد العنف الحيوانى .

ونحن نرى أنه إذا كان يلوح أن البنية السردية للسينما تحفر فجوة مزعومة يتعذر اجتيازها فيما بين العنف الواقعى والعنف الخيالى فإن المدلول الكامن يمكنه تحويل هذا الاختلاف إلى تعارض : يمكن أن يصبح العنف الخيالى احتجاجا أو نقدا للعنف فى العالم الواقعى . وبدلا من أن يؤدى إلى زيادة العنف فى واقع الحياة عن طريق التقليد فإنه يدفعنا إلى رفض هذا العنف ، برفض العالم (بدرجة أو أخرى) الذى يجعل هذا العنف ضروريا : ويقول وارشو إن ثمة رومانسية فى أفلام الجريمة ، وعندما يتحدث الرومانسى عن المجرمين فإنه يحولهم إلى شعراء .

(د) التأثير الرمزى

ينزع النهج الثقافى إلى تعديل المفهوم الذى يعتبر العنف المتخيل حافزا وذلك عن طريق الجمع بين صورة العنف والمعنى الخفى لهذه الصورة : وفى الوقت ذاته فإن مفهوم التأثير يصبح أكثر تعقيدا وتبرز هنا علاقة وثيقة مع تجارب تومسون (انظر القسم الخامس) . ويتمثل التعديل الأساسى فى هذا الشأن فى الكيفية التى تدرك بها علاقة الحافز - الاستجابة .

والواقع أنه يتعين علينا إثراء التصور المتعلق بعلاقة المشاهد بالشاشة وإدراك ما تنطوى عليه من تعقيد يضعف من حدة التعارض السابق تحديده بين التطهير والمحاكاة .

« لا يعد الويسترن بالنسبة للشاب الذى لم يبلغ بعد سن المراهقة مجرد وسيلة تخلصه من الطاقة المتراكمة فى داخله ، فذلك مفهوم ميكانيكى للغاية للكائن الإنسانى ، فالميثولوجيا التى تنطوى عليها قصة الويسترن لاتساعده على حل صراعاته الغريزية فحسب بل إن ما فيها من صور تعليمية تجعله يفهم معنى الحياة » (١٤٩) .

ولايمكن أن تختزل علاقة المشاهد بالشاشة إلى مشكلة اقتصاد غريزى (أخذ وعطاء) فالتأثير لايمكن النظر إليه من حيث « تصريف » أو « إثارة » الغرائز العدوانية ؛ لأن المشاهد الشاب يبحث فى الفيلم عن إجابة ما عن معنى ، وهو ما يجده ، لا فى صورة عبرة أخلاقية أو نظرية تربوية وإنما فى رؤية للعالم ، فى مجموعة من الرموز .

ولايرى هؤلاء المؤلفون فى السينما سببا ، وإنما يرون فيها عملية متبادلة أو ما يمكن تسميته بمبدأ التكيف المشترك : فالمراهق يسعى إلى تكييف ذاته مع السينما وتجهد السينما (العنف) فى التكيف مع المراهق : فالأفلام « تعبر » عن الصراعات التى تعتمل داخل المشاهد الشاب الذى لاينبهر أو « يتأثر » على نحو ساذج بالصورة ، وإنما يشغفه فيها وسائل تعبير جديدة تساعده على إبراز صراعاته الدفينة ، فالسينما أحد التفسيرات الرمزية العديدة لفتح مغاليق العالم « أو » تفسير رمزى للعالم (فاسيم) . وعلى هذا النحو يتعين تفسير تطور تفضيلات الشباب (الذى تشغفه فى البداية أفلام المغامرات والويسترن ثم يهتم بالأفلام العاطفية والكوميدية والبوليسية) . وتجد المشكلات المتعلقة بمختلف مراحل النمو استجابة لها فى الأفلام المفضلة . وعندما يبدو أن شابا يتقمص بطلا ويتخذه نموذجا يحتذى به فإنه لايسعى إلى أن « يقلد » فعلا مسلك البطل ، وإنما يسعى إلى أن يضفى على مسلكه تعبيرا أوحت إليه به السينما بمهارة .

وإذا كان حقا أن تأثير العنف السينمائى إيجابى بصورة أساسية من حيث أنه يسهم فى النمو الثقافى للمراهق من خلال تزويده بالرموز والصور ذات الدلالة الثقافية فقد لوحظ أنه يمكن للرقابة الصارمة أن تعمل على زيادة العدوانية الفعلية عند الشباب بدلا من أن تعمل على تخفيف حدتها :

« إذا كان العرض التليفزيونى يجعل بعض الأطفال أكثر وعيا بدوافعهم العدائية ، وبذلك يساعد على إخضاع هذه الدوافع لرقابة واعية فإن منع الموضوعات الخيالية (مشاهد العنف) يمكن أن يكون تأثيره غير المباشر هو أزدياد الاتجاه إلى ارتكاب الأفعال العدوانية غير المسيطر عليها وهو ما قد يصاحبه الشعور بالإثم مما ينتهى بالاضطراب العقلى » (١٥٠) .

(هـ) النتائج

ينطلق بحث التأثير الثقافى لمشاهد العنف من الدلالات الكامنة لكى يخلص إلى إمكانية حدوث تأثير تهذيبى أو تربوى للعنف . وفى السينما كما فى التليفزيون فليس العنف (المبالغ فيه) لعالم الكبار (الموصوف طبقا لمخطط معين) هو الذى يمكن أن يتسلل على نحو خطر إلى عقل المشاهد الشاب ، فعلى النقيض من ذلك ، فإن المراهق قد يجد عالمه الداخلى متمثلا فى عنف ميثولوجى الطابع يتوافق مع عنف أهوائه دون أن يشبع شغفه بالعنف .

وتتسم التفسيرات التى تستند إلى هذا المدلول الكامن بطابع كيفى وكثيرا ما تكون انطباعية ، ويمكن أن يقول البعض إنها تعسفية . وبدلا من بحثها فإنه يجدر التركيز على وجود مثل هذه التأثيرات الثقافية ومقابلتها بالطرق الأخرى الخاصة ببحث آثار مشاهد العنف .

القسم السابع

التلخيص

لم نقم ، عندما بحثنا تأثير مشاهد العنف ، بإجراء حصر شامل لجميع الأراء التى أبديت فى هذا المجال . ويمكننا أن نستعرض بإيجار هذه الآراء على النحو التالى ؛ فالتأثير وفقا لما يراه المؤلفون يمكن أن يتميز بأنه :

– سلبى (التقليد ، المحاكاة ، وهو ما يتمثل فى احتمال انعكاس العنف المشاهد على السلوك الواقعى عن طريق التقليد) .

– إيجابى (التطهير ، التخلص من نزعة العدوان الواقعى من خلال المشاركة فى عدوان متخيل) .

– محايد (لا توجد علاقة مباشرة للسينما والتليفزيون بالعدوان الواقعى ، إذ يعتبر بمثابة نوع من اللعب والتسرية أو بمثابة خبرة جمالية وثقافية) .

وتفاصيل الآراء لا نهاية لها ، وهى تتضاعف ويزداد عددها استنادا إلى شتى المفاهيم الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السوسيولوجية أو السياسية ، وما إليه .. وإذا أمكن دراسة مجموع هذه الآراء المتناقضة فإن ذلك قد لايسلط الكثير من الأضواء على الأثر الواقعى لمشاهد العنف وإن كان يبرز بوضوح الحالة العقلية التى تسود المجتمعات المعاصرة . غير أنه إذا ما اعتزم أحد الآراء أن يبلغ فى حد ذاته مستوى الموضوعية دون أن يستند فقط إلى عقيدة أو نظرية مقررة ، فإن أساليب البرهنة التى يستخدمها للإقناع ستكون محدودة .

ولقد حرصنا على تعداد أساليب البرهنة هذه وركزنا على إيجاز النتائج التى تتيح التوصل إليها والقيود التى تصادفها ونطاق تطبيقها ويمكن أن ينهض الرأى فى هذا المجال على ما يلى :

– **الوقائع** : التحليل الكمى للمضمون العنيف (القسم الثانى) وردود أفعال الجمهور (القسم الثالث) .

– **الاستدلال** : استعراض النظريات السيكولوجية وفروضها (القسم الرابع) .

– **التجربة** : الدراسة « المعملية » للآثار (القسم الخامس) .

– **التفسيرالكيفى** : دراسة المدلولات الثقافية (القسم السادس) .

وتَمثَّل الترتيب الذى اتبعناه فى البدء باختيار المعطيات التى لاجدال فيها على الإطلاق (من الناحية الكمية) ثم انتقلنا بعد ذلك إلى المعطيات التى يبدو أنها أكثر إثارة للجدل (التفسيرات الكيفية) . ومن ثم فإن هذا الترتيب لا يعد ترتيبا تصاعديا تضع فيه الفرضية الأخيرة حدا للنقاش وتكون بمثابة نتيجة نهائية . والواقع أن جميع

هذه الأنواع من الاستبدال والبرهنة استخدمها الباحثون لأن كل نوع منها لايتيح منفردا الحصول على نتائج حاسمة بصفة قطعية . وعندما يظن المؤلفون أنهم توصلوا إلى نتائج كهذه فإنهم يعتقدون أنهم حددوا موضوعيا أحد الأشكال الثلاثة التالية لعلاقة الحافز – الاستجابة :

(١) **العنف الشامل** – التأثير الشامل على عامة الجمهور (انظر القسم الأول والثانى والثالث والرابع) .

(٢) **نوع معين من العنف** – نوع معين من التأثير (انظر القسم الخامس والسادس) .

(٣) **قطاع معين من الجمهور** – نوع معين من التأثير (انظر القسم الثالث) .

لقد أوضحت النتائج التى استعرضناها أنه لا يمكن استخدام أى شكل من أشكال علاقة الحافز – الاستجابة فى إثبات وجود تأثير واضح لا لبس فيه الضعف المعروض على الشاشة لأن ثمة متغيرات متعددة تتدخل فى هذا الصدد ، سواء على صعيد الحافز أو على صعيد الاستجابة ، وتظل كثرة المتغيرات مشكلة محيرة تواجه أى محاولة للبرهنة والأثبات وإنه لا يمكن الفصل التام الدقيق فيما بينها من تداخل . وإذا كانت طرق التحليل البالغة الدقة قد أخفقت فى بلوغ هدفها فإنها أسهمت على أقل تقدير فى إظهار الأوجه المتعددة "لتأثير " يصعب عزله فى خاتمة المطاف .

إن تعقد تأثير مشاهد العنف إنما ينبع من تعدد الآراء التى يمكن تبينها فيما يتعلق بطبيعة العنف فى الأفلام وطبيعة الأثر والعلاقة التى تربطهما :

(أ) طبيعة التأثير

(١) يمكن دراسة تأثير مشاهد العنف على الجمهور على عدة مستويات وفى فترة مختلفة . وقد أمكن التمييز بين الأنواع التالية من ردود الفعل السيكولوجية :

– **التأثير المباشر على الأعصاب** : تثير مشاهد العنف توترا عصبيا مباشرا يتمثل فى ردود الأفعال التى يمكن ملاحظتها على الفور . (انظر القسم الخامس) .

– **التأثير الوجدانى** : يمكن ملاحظته بدرجة أقل من التأثير السابق ، وتستند النظريات الخاصة به إلى مقولات التقمص والإسقاط والاعتقاد والكبت (انظر القسمين الرابع والخامس) .

– **التأثير الأخلاقى** : لقد اتضح من الدراسة الإحصائية أن السينما والتليفزيون يؤثران على رؤية العالم والقيم عند الشباب الدءوب على المشاهدة (القسم الثالث) . غير أنه يلوح أن هذه الآثار محددة النطاق حيث أن القيم التى يتم بثها وإرسالها وبالتالى استيعابها لا تختلف عن القيم التى يجدها الطفل فى مواضع أخرى (أثر الإحلال) ويتمثل التأثير الحادث هنا فى التعجيل بالنضج أكثر من كونه تحولا جذريا .

– **التأثير الفكرى** : تقدم السينما والتليفزيون « معلومات » عن عالم الكبار بما فيه من جوانب سلبية ، وعن أساليب العنف . وإن الخاصية المميزة ، فى هذه الحالة

أيضـا ، هـى نشـر المعلومـات على نطاق واسع ، لأن المعلومـات يمكن أن تصل إلى المراهق من مصادر أخرى .

(٢) **هل التأثير واحد أم متعدد** ؟ يلوح أن هذه الجوانب المختلفة لا تضاف إلى بعضها البعض لكى تحدث أثرا واحدا ، وهكذا يتضح أن التأثير على الأعصاب والأثر الوجدانى يتناسبان تناسبا عكسيا (القسم الخامس) وكثيرا ما يضع المؤلفون الأثر الوجدانى فى مقابل الأثر الفكرى (شرام ، هيملويت) .

(٣) **هل التأثير حسن أم سيىء** ؟ يضفى الكتاب فى أحيان كثيرة على هذه الآثار قيمة إيجابية أو سلبية (يعتبر التوتر العصبى بوجه عام ، سيئا فى حد ذاته) غير أنهم لا يتفقون فيما بينهم ، فالإسراع بالنضوج يمكن أن يكون مدانا (باعتباره سابقا لأوانه) أو قد يعتبر إيجابيا (إلى حد مـا عند هيملويت وإلى حد كبير عند موران) .

(٤) **هل هذا التأثير مؤقت أم مستديم** ؟ تنصب غالبية الدراسات ، لضرورات فنيـة ، على الآثار قصيـرة المدى ويتسـاءل العديد من الكتـاب عـمـا إذا كـان ممكنا استخلاص آثار مستديمة انطلاقا من هذه الملاحظات .

(٥) **هل تحدث السينما والتليفزيون تأثيرا محددا** ؟ يمكن الإجابة بلا إذا ما تم التمسك بأثر الإحـلال وبنعم إذا مـا تم الاعتقاد بوجود أثر للشـاشـة ينتـج عن قوة « التنويم » التى تمتلكها الصورة (القسم الرابع) .

(ب) طبيعة العنف المقدم على الشاشة

(١) **أشكاله** : يمكن دراسة العنف من الناحية الكمية (القسم الثانى) ، كما يمكن تمييز خواصه المختلفة ، الدراسة الكيفية ، بحسب أنواع القصص التى يظهر فيها (القسم السادس) . ولقد قدمت إيضاحات محددة عن الكيفية التى يعرض بها : وبما أنه لايمكن أن يتحدد موضوعيا التأثير المحدد لمشاهد العنف فإنه يصعب دراسة الكيفية التى يختلف بها هذا الأثر عندما يجرى تقديم العنف فى صورة خيالية أو عندما يتم تقديمه على نحو وثائقى أو كيف يختلف تبعـا للزاوية التى يرى منهـا . وقدمت هيملويت بعض الإيضـاحات (انظر القسم الأول) ، ويبرز بعض المؤلفين ، دون أى معلومات أخرى سوى شهادة الأطفال الذين تم استجوابهم أو الآراء التى أدلوا بها ، تأثير اللقطات المـأخوذة عن قرب (المكبرة) وخطورة العنف فى الحوار والصوت والأفلام الوثائقية (نفس المرجع) . ولا تكفى عبرة النهاية (الجريمة لاتفيد) لتبرير فساد الوسائل المستخدمة فيها (شرام وآخرون) غير أنه يبدو أننا إزاء حكم أخلاقى للمؤلفين ذاتهم (انظر المناقشة فى القسم الخامس) .

(٢)**قيمته** : يظن أغلب المؤلفين أن مدلول العنف – سواء أكان واقعيا أو خياليا – يظل دوما كما هو – ولهذا فإنهم يقيسون أثر مشاهد العنف عن طريق قياس عدوانية المشاهد لمعرفة ما إذا كانت تزيد (التقليد) أو (التطهير) . ولهذا السبب أيضا فإن تقييم خطر الأفلام العنيفة يعد المشكلة المحورية التى تواجه أغلبية الباحثين . ويرى مؤلفون آخرون (القسم الخامس) أن العنف المتخيل ، أى الذى يرد فى القصص

الخيالية تكون دلالاته الخاصة التى لايمكن تفسيرها على ضوء الدلالة التى يكتسبها العنف فى واقع الحياة . وسيكون الأثر مختلفا عن ذلك الذى يتولد عن مجرد تصوير العنف الواقعى وسيكون بالأحرى هو الأثر الثقافى المتولد عن عنف « ميثولوجى » .

(جـ) تحديد العنف فى واقع الحياة :

تفترض مشكلة الآثار الخطيرة للسينما والتليفزيون أنه تتوفر بعض المعايير لتقدير ذلك الخطر . وتتمثل هذه المعايير فى أنواع ثلاثة وإن قلة نادرة من المؤلفين هى التى اهتمت بمناقشتها والبرهنة عليها .

(١) المعيار القانونى : يحدد الأثر الخطير بوصفه انتهاكا للمعايير المقبولة قانونا ، واستخدم بوجه خاص فى دراسة الارتباط بين ارتياد السينما ومشاهدة التليفزيون من جهة وانحراف الشباب ، من جهة أخرى (القسم الثالث) .

(٢) المعايير السيكولوجية والأخلاقية: تحدد بمزيد من الدقة الأثر الخطير بوصفه انتهاكا لمعايير فئة اجتماعية أو لمعايير المؤلف شخصيا ، ومن ثم فإن « التوتر العصبى » عند المشاهد يوضع فى تعارض مع التأمل الهادىء الذى يعتبر أفضل ، وكذلك فإن « المشاركة الوجدانية » يمكن الخلاص منها عن طريق « التأمل عقب الفيلم » .

(٣) مقاييس عدوانية السلوك : أجريت عدة اختبارات لهذا الغرض ، وقد مكنت هذه الطريقة من تمييز عدة أنواع مختلفة من العدوانية دون أن يغدو ممكنا اكتشاف عنصر « خطر » مشترك فيما بينها . (القسم الخامس) .

ويتوقف تعريف « الخطر » مثل تعريف « السلوك المنحرف » على اللحظة المعينة التى يرد فيها فى موضوع الفيلم (القصة) وعلى طبيعة المجتمع الذى يتحرك فى داخله الفرد وهو أمر نادرا ما يشغل بال الباحثين . وكما تتعرض المعايير للتغير مع الزمن فكذلك تقييم ما هو « خطر » :

« وقد تبين ، مثلا ، أن السينما فى ثلاثينات هذا القرن أثرت على الفتيات بصورة سلبية أكثر من تأثيرها على الفتيان ، والواقع أن السلوك « العدوانى » للفتيات ، ولاسيما فيما يتعلق بالبحث عن رجل والاستحواذ عليه ، كان قد تحدد فعلا وبصورة مسبقة بوصفة أكثر بعدا عن المعايير الاجتماعية المستقرة من نفس سلوك الفتيان . غير أن قوانين المجتمع المحلى المحددة لسلوك الفتيات « العادى » قد تغيرت فى الاتجاه الذى حددته السينما ، وبالتالى لم نعد نسمع نفس الانتقادات ولا ذات الصرخات فى هذا الشأن » (١٥١) .

(د) العلاقة بين مشاهد العنف وسلوك المشاهدين :

لقد أتاحت الدراسات التى أجريت تمييز عدة أنواع مختلفة من العلاقات ورفض بعض هذه الأنواع :

(أ) لايوجد تأثير **مباشر** : لا تؤثر السينما مباشرة على السلوك . وإن تأثير مشاهد العنف لابد أن يجتاز عبر عوامل أخرى (متغيرات سوسيولوجية أو سيكولوجية : القسم الثالث) .

(ب) لايوجد تأثير **قائم بذاته** (مستقل) : فهو يعتمد على القيم التى « يحل محلها » التليفزيون والسينما والتى لايكون خاصة بهما (القسمان الثالث والرابع) .

(جـ) يمكن أن يكون التأثير **عكسيا** : فالعنف الخيالى يهدىء السلوك عن طريق التطهير (القسم الرابع) وضروب المنع والكبت (القسم الخامس) أو بفضل السيطرة « الرمزية » على جوانب الجموح فى الشخصية (القسم السادس) .

(د) وقد يكون **تقليدا** ، حيث يدفع العنف فى الأفلام عندئذ إلى نهج سلوك واقعى عنيف عن طريق الإثارة العاطفية التى تنبع من « المشاركة » أو من خلال المعلومات التى ينقلها إلى المشاهد (القسمان الرابع والخامس) .

وتفضى جميع الدراسات إلى التأكيد على الطابع المعقد للآثار المعنية وعلى الصعوبات المنهجية التى يصادفها من يبغى عزلها فى صورتها الخالصة . ويلوح أن اتجاهات البحوث الحالية (١٥٢) تبغى تذويب فكرة التأثير المحدد لمشاهد العنف فى استقصاءات أوسع نطاقا تتناول معايير وأذواق المراهقين . وتركز بعض الاستقصاءات على تطور أذواق المشاهدين على مدى عدة عقود (دى سولا بول) . ويتجه باحثون آخرون إلى إدماج البحوث الخاصة بآثار وسائل الإعلام الجماهيرية فى بحوث أكثر شمولا تدرس تطور الأطفال (لازار سفلد) . ويرى غيرهم إلحاقها بدراسة المعايير الاجتماعية بوجه عام (بروديك) أو معايير الرقابة بوجه خاص . استقصاء « CECMAS » بباريس) .

ويلوح أن جميع هذه الاتجاهات تبين أن العديد من الباحثين شرع يتخلى عن السعى لتحديد تأثير « خالص » لمشاهد العنف ولتصنيف مكوناته ومتغيراته ،. كما بدأ يقل اهتمامهم بتقصى علاقات السبب بالنتيجة (هذا الجانب من مشاهد العنف – أو ذلك الأثر الخطير أو الضار) ، فى حين أنهم يهتمون ، على الأصح بالمحددات السوسيولوجية والسيكولوجية التى يمكن أن تتحكم فى استخدام المشاهد للعنف الذى تقدمه الشاشة . ولايمكن لهذه الدراسات أن تزود المشرعين بوصفات أو مبادىء تجريبية تتيح لهم تقييم ذلك المشهد فى ذلك الفيلم وإنما يمكنها حصر وتحديد الزوايا التى تيسر الحكم على تأثير الفيلم ، إذا ما افترض وجود الأثر وإذا كان ممكنا للمرء أن يحكم عليه :

« لايحتاج المشرعون إلى تعداد لانهائى للعلاقات المحدودة التى تحكم السبب بالنتيجة مثلما يحتاجون إلى إيضاح الطريقة التى تمكن من إدراك كيفية تطور الأبعاد المختلفة التى تنطوى عليها هذه العلاقات » (١٥٣) .

وهكذا فإن الدراسة الموضوعية – ويسميها الكتاب الدراسة العلمية فى الأغلب – لآثار مشاهد العنف تمهد السبيل لإصدار الحكم غير أنها تحجم عن إصدار الحكم النهائى .

اندريه جلوكسمان

المركز القومى للبحث العلمى ، باريس

خـــاتمـــــة

(ألحقت هذه الخاتمة بالترجمة الإنجليزية للنص الفرنسي وقد رأينا إضافتها تعميماً للفائدة والانتفاع بما فيها من معلومات مهمة – المترجم)

الكتابات الحديثة عن تأثير العنف فى وسائل الإعلام على العنف فى الحياة الواقعية .

منذ أن أنجز جلوكسمان استعراضه صدر عدد مهم من المؤلفات اكتسى معظمها بالنزعة التجريبية ، وتناول تأثير العنف فى وسائل الإعلام على العنف فى الحياة الواقعية . ويستهدف هذا الموجز استكمال عرض جلوكسمان وتقديم الدلائل الأحدث عهداً .

ويتمثل السؤال المطروح عن عنف وسائل الإعلام فيما لوكان لهذا العنف تأثيره على العنف الذى يمارس فى الحياة اليومية . وهذا السؤال غير ملائم للأسباب التالية :

(أ) إنه يتعامل مع العنف فى وسائل الاعلام كما لو أن مضمون العنف فى هذه الوسائل ظل بلا تغيير مع مرور الزمن . والحق أن العنف الذى تعرضه الوسائل متباين ، ويختلف فى نوعيته وكميته مع اختلاف الزمن . ولهذا السبب وحده فقد يكون من الأجدر طرح سؤال عن « **كيف يمكن** » للعنف فى وسائل الاعلام أن يؤثر على العنف الواقعى فى الحياة ؟ ومثل هذا السؤال يغير محور الاهتمام إلى العمليات المتعلقة بآثار وسائل الإعلام ويوسع من نطاق المشكلة لكى تشمل أنواع العنف الممكنة ، وليس تلك التى تعرض فى وقت معين فقط .

(ب) وحتى لو كان ممكنا القول بأن الناس يتأثرون بالعنف الذى تعرضه الوسائل تأثرا ضارا ، فإن ذلك لاينطوى على أى نتائج عملية . وعلى سبيل المثال فإن العنف الذى تقدمه وسائل الإعلام يمكن أن يكون له تأثيراته الحميدة ، وكذلك تأثيراته الضارة . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضرورى عندئذ ايضاح أى أنواع العنف تؤثر تأثيرا حميدا وأيها يحدث تأثيرا ضارا . وما لم يكن المرء راغبا فى إعاقة الآثار الحميدة فإنه لايمكن تقديم اقتراحات عما ينبغى فى شأن العنف فى وسائل الإعلام .

(جـ) كما أنه يتفادى المشكلة التى تتعلق **بمن** الذى يتأثر بالعنف فى وسائل الإعلام ؟ هل هم الأطفال فقط فى السن الحرج ، أم أننا نتأثر جميعا ؟ وعلى الرغم من أنه يبدو وجود اتفاق فى الرأى على أن الرقابة يجوز أن تكون سليمة بالنسبة للأطفال فإن هذا الاتفاق سرعان ما يتحطم عندما

يتعلق الأمر بالراشدين . وتغدو المشكلة أكثر حدة عندما يتضح أن أكثر الأدلة التى تدين العنف فى وسائل الإعلام ارتكزت على الدراسات التى تناولت الكبار .

ومن الاعتبارات المهمة أن المجتمع متناقض وجدانيا بصدد العنف . فالمجتمع يجيز العنف دفاعا عن الملكية ، ويمقت القتل غير أنه يدرب بعض أفراده على فن القتل . وتلك أمثلة متطرفة ، غير أنه لا ريبة فى أن المجتمع لايستنكر كل الاستنكار العدوان والعنف . ويعنى هذا أنه يتعين على صانع القرار أن يتوصل إلى اتفاق بصدد طبيعة العنف فى المجتمع قبل أن يكون قادرا تماما على التعامل مع أى آثار محتملة للعنف فى وسائل الإعلام . ومما يزيد الأمر تعقيدا احتمال أن يكون للعنف المجاز اجتماعيا كما يعرض على شاشة التليفزيون والسينما ، نفس الآثار التى تعزى للأوصاف الخيالية للعنف ، أو قد لايحدث تأثيرا .

وفى خاتمة المطاف ، فإن مشكلة آثار العنف فى وسائل الإعلام تتوقف على القضايا التى لايستطيع البحث العلمى أن يقدم فيها إسهاما . ولابد أن يعتمد اتخاذ القرارات فى هذا الشأن ، حالما يتمكن اتخاذها ، على الأحكام القيمية . وعلى الرغم من أن البرهنة الموضوعية لها أهميتها فإنها ليست الأساس النهائى الذى يقوم عليه إصدار هذه الأحكام . وتبين هذه الحجة أنه يستحيل أن تؤخذ آثار العنف فى وسائل الإعلام بمعزل عن سياقها ، إذ لا ينبغى التغاضى عن مشكلات المجتمع المتعلقة بالعنف لمجرد توجيه الانتباه إلى العنف فى وسائل الإعلام ، فهما وثيقا الصلة . وذكر « هالوران » مؤخرا الرأى التالى الذى يعتبر مفيدا فى هذا الصدد :

« زعم أحد علماء الجريمة المشهورين فى أمريكا أنه كثيرا ما تكون النتيجة التى تسفر عن انشغال الجمهور بآثار التليفزيون والسينما والإذاعة وكتب التسلية الفكاهية هى مجرد إعطاء الإحساس بأنه ينبغى عمل شىء ما . وزعم أن السؤال الأعمق الذى يتعلق بسبب اهتمام الشباب بهذا الترفيه يثير قضايا لايود الكبار فى أغلب الأحيان التعرض لها بسبب اهتمامها بموضوعات مماثلة . وكذلك تعتبر هذه المشكلة دليلا على إحجام عالم الكبار عن تناول العوامل الأساسية لهذه المشكلة بصورة فعالة . ويعتبر وجود عصابات من الأولاد المنحرفين مشكلة فورية أهم وأصعب من التليفزيون أو السينما أو الإذاعة أو الكتب الفكاهية ، غير أنه ثمة مجتمعات قليلة تتوفر لديها التصورات اللازمة للتصدى لها . ويتجه الجمهور فى تناول المصاعب الاجتماعية إلى اختيار أسهل الطرق » .

البحـــوث :

قد يلوح أن أوضح طريقة لتناول هذه المشكلة لاتتعدى وضع جماعة من البشر أمام جهاز التليفزيون أو شاشة السينما لكى يشاهدوا فيلما عنيفا ثم يقاس بعد ذلك ما إذا كان هؤلاء البشر قد أصبحوا أكثر عنفا أو لا ، نتيجة لمشاهدة الفيلم . وعلى الرغم من أن ذلك هو الإجراء المعتاد ، على وجه التقريب ، فان هذه الخطة تقتضى طرح ثلاثة أسئلة على أقل تقدير :

(أ) من هم الأفراد الذين يتعين وضعهم أمام الشاشة ؟

(ب) ما الأفلام التى ستعرض عليهم ؟

(جـ) كيف يمكن قياس التغيرات التى تطرأ على مستوى العنف ؟ وتتمثل الإجابة الواضحة عن الأسئلة فى القول أنه يتعين الاستعانة بفئات مختلفة من البشر وأنواع متباينة من الأفلام واتباع طريق مختلفة لقياس مدى العدوانية . ومما يؤسف له أن البحوث القائمة حاليا لا يتضح أنها تسلك هذا الاتجاه . وعلى سبيل المثال ، فإن فريقا من الباحثين فى جامعة وسكونسن لم يستخدم سوى فيلم عدوانى واحد طوال عدة سنوات أجرى فيها بحوثه . ومن الجلى أن هذا المسلك غير سليم ، حيث إنه لا يساعدنا على تحديد أى نوع من الأفلام يؤثر على العنف فى الحياة الواقعية وأيها لا يترك تأثيرا . وعلى الرغم من أن الباحثين استعانوا بأنواع مختلفة من الأفراد الذين خضعوا للتجربة ، فمن الملحوظ أنهم أخفقوا فى أن يغيروا بصفة الأفراد الذين اختيروا لإجراء التجربة . وكانت أنواع قياس العدوانية التى استعملت محدودة للغاية ، ومن ثم لم تتوفر لدينا معرفة واضحة بأنواع صور العنف التى يمكن أن تؤثر على أنواع العنف فى الحياة الواقعية .

ولنعد إلى التصميم الأساسى للتجربة . فقد اضطلع « والترز » ومن عملوا معه بعدة تجارب بالاستناد إلى المبدأ الموصوف بعاليه وطلبوا من الأفراد أن يشاهدوا أحد المشاهد القتالية فى فيلم "Rebl Uihaut Cause" أو منظرا فى فيلم غير عنيف وتباين الأفراد ما بين ذكور يعملون فى مستشفى وطلبة فى مدرسة عليا وفتيات فى سن الرشد . ولكى يمكن قياس العدوانية فإنه تم إيجاد وضع اعتقد فيه الأفراد أنهم يعاونون فى دراسة آثار الصدمات الكهربائية على التعليم . وفى كل مرة يرتكب « التلميذ » خطأ فى مهمته التعليمية يقوم أحد الأفراد المشاركين فى التجربة بمعاقبته ، باستعمال الصدمة الكهربائية . وبهذه الطريقة ، يتم قياس العدوان قبل وبعد عرض الفيلم . وأظهرت النتائج ، بصفة أساسية ، أن مشهد العنف زاد من درجة العدوان فى تعارض مع الفيلم الآخر غير العنيف (فيلم الضبط) الذى اتجه إلى إقلال درجة العدوانية التى تبدت لدى أفراد التجربة . وقد كان التصميم الأساسى لتجربة بيركوفيتز (المذكورة فى دراسة جلوكسمان) مماثلا من نواحى كثيرة للتصميم الذى وضعه « والترز » . فقد عرض على الأفراد فيلم عنيف وفيلم غير عنيف ، وتم قياس درجة العدوانية إما باستعمال الصدمة الكهربائية على نحو ما سبق ذكره أو بكتابة الفرد لتقرير يرفع إلى هيئة أعلى عن القائم بالتجربة . أما أوجه الاختلاف فتتمثل فيما يلى :

(أ) تفاوت مدى غضب الأفراد بصورة منتظمة .

(ب) كان العدوان موجها إلى الشخص الذى أحبط الفرد بغية إثارة غضبه فى المقام الأول .

(جـ) كان العنف ، باستخدام الأوصاف اللفظية، في الفيلم العنيف له مايبرره بصفة منتظمة أو ليس له ما يبرره (أى أن قضية العنف إما أنه كان لها ما يبررها من الناحية الاجتماعية أو ليس لها ما يبررها) .

ووجد بيركوفيتز ، خلافا لما توصل إليه والترز ، أن الأفراد الغاضبين فقط هم الذين كانوا أكثر احتمالا للقيام بالعدوان نتيجة مشاهدة فيلم عنيف ، وحتى هذا الأمر لم يصدق إلا عندما كان الحدث العنيف مبررا بالحث اللفظى . وليس هذا فحسب ، بل إنه فى الدراسات التى أتيحت فيها الفرصة للفرد للقيام بالعدوان على أكثر من قائم بالتجربة ، فان العدوان لم يزد إلا تجاه الشخص الذى عمل على إحباط هذا الفرد . وإذا ما تعين تقبل النتائج السابقة باعتبار أنها تشير إلى بعض الأمور المتعلقة بالآثار الواقعية للعنف فى التليفزيون والسينما ، فإنه قد يتعين أن نستخلص أن الآثار الوسيطة محددة للغاية . وقد أوضحت بحوث أخرى أنه كلما تماثل هدف العدوان فى المختبر مع العدوان فى الفيلم كان أكثر احتمالا أن يحدث العدوان فى الأوضاع المختبرية . واستخدم جين Geen وأونيل Oneil نموذج بيركوفيتز لمجرد الإثارة النفسية بدلا من إثارة الغضب ، وتوصلا إلى نفس النوع من النتائج . وقد يبدو أنه ليس من الضرورى إثارة غضب الفرد للحصول على الآثار التجريبية ، بل يكفى أن ترتفع درجة الإثارة النفسية عنده . وهل يمكن تحقيق ذلك بمجرد جعل الفرد سعيدا أو فى حالة انتعاش ؟ .

ويمكن أن تكون مثل هذه الأمثلة ذات أهمية أكبر إذا ما أمكن جمع أدلة أخرى باستخدام تجارب مختلفة وأنواع متباينة من مقاييس العدوان . وإن الدراسة التى قامت بها هايمان يمكن أن تكون ملائمة فى هذا المضمار . واستخدمت فى قياس العدوان السباب اللفظى فى حالة تنافسية . وعرض على الأفراد (وهم من الأحداث المحتجزين) إما جزء عنيف للغاية من مسلسل تليفزيونى شعبى أو فيلم تربوى . ثم تم قياس العدوان . ولم يوجد أى اختلاف له شأنه بين الجماعة التى خضعت للتجربة وجماعة الضبط التى لم تشهد العرض وكان مستوى العدوان منخفضا للغاية فى واقع الأمر . وعلى الرغم من أن هذه الدراسة مماثلة فى خطوطها العامة لدراسة والترز إلا أنها لم تؤكد النتائج التى توصل إليها . وإن كانت دراسة أقدم قامت بها Siegel تضيف المزيد فى هذا الصدد . وقد عرض على أطفال بمدرسة حضانة إما أحد الأفلام العنيفة أو فيلم غير عنيف للمراقبة . وتمت ملاحظة سلوك الأطفال أثناء المشاهدة وفى فترة اللعب التى أعقبت المشاهدة مباشرة . وراقب مدرسو الفصل السلوك العدوانى لكل طفل فى الأسبوع الذى تلا هذا العرض . ولم توجد أى آثار نجمت عن مشاهدة الأفلام . ومن ثم فإنه لم يتوفر أى دليل على حدوث آثار لا فى المدى القصير ولا فى المدى المتوسط .

وتوضح هذه الدراسات أنه حتى فى إطار المختبرات السيكولوجية فإن النتائج التى تسفر عنها مختلف الدراسات لايلزم بالضرورة أن تأتى متوافقة ومن غير المستحسن التعجل فى استخلاص أن هذه الدراسات لا طائل منها . ومن الممكن أن تكون جميع النتائج صائبة ولكن فى ظل ظروف معينة فقط . مما يعنى أنه يتعين على

الباحثين قضاء وقت أطول فى أن ينوعوا بصفة منتظمة ظروف التجربة ونوع الفيلم المستخدم ونوع الأفراد الذين يخضعون للتجربة ومقاييس العدوان المستخدمة . وقد يكون من الأصوب انتظار المزيد من نتائج البحث فى هذا المجال قبل استخلاص حتى النتائج المؤقتة تماما .

إن الدراسات المذكورة بعاليه عن آثار العنف فى وسائل الإعلام لا تقوم على أساس نظرى من عدة نواح وهى تتم فى موازاة لأوضاع وسائل الإعلام . وما أقل ما قيل فى معظم الحالات عن الطرق التى يفترض أن تؤثر بها الأفلام على استجابات المشاهد . ويبين استعراض جلوكسمان بجلاء أن هناك الكثير من النظريات والأفكار عن كيف يمكن للعنف المنقول بالوسائل أن يحدث آثاره . ومن الممكن ، بغرض التبسيط تقسيم الدراسات التجريبية فى هذا المجال إلى ثلاثة أقسام :

(أ) الدراسات التى تتم فى موازاة لأوضاع الحياة الفعلية كما سبق وصفه .

(ب) دراسات تتضمن آليات التقليد (دراسات تنهض على أساس أن المتأثر سوف يقلد شخصية عدوانية) .

(جـ) دراسات تتناول آليات تطهير العدوان .

ولا يستبعد أى نوع من هذه الأنواع غيره وكل منها يعتبر جزءا مستقلا له فائدته يتعين على الباحثين أن يشقوا طريقهم إليها .

وتتناول الدراسات التى تتضمن آليات التقليد، فى معظمها ، الجوانب غير السارة فى عنف وسائل الإعلام . والتجربة الكلاسيكية فى هذا المجال هى تجربة باندورا .

وقد درس كارست تأثير الخصال الشخصية على تقليد بعض أنواع السلوك ، غير أن النتائج التى توصل إليها لم تكن بعيدة المدى . ولقد حدث مؤخرا فى مركز بحوث وسائل الاتصال الجماهيرية ، التابع لجامعة ليسستر ، أن قام اثنان منا بإجراء دراسة رائدة عن تقليد الشخصيات التى تعرضها وسائل الإعلام الجماهيرية . ولقد طلبنا من أطفال فى فصل مدرسى أن يذكروا أسماء ثلاثة من أقرانهم يرون أنهم يقلدون أبطال التليفزيون الذين يقومون بأعمال عدوانية . وأدرجت أسئلة ملائمة تتيح التأكد مما إذا كان الأطفال يمكن أن يعزوا هذه الخصال إلى أقرانهم غير المحبوبين . وقد افترضنا أن الطفل الذى لايكون لديه نموذج مناسب للسلوك وبقدر ما لايكون له أخ أكبر سنا فإنه يصبح أكثر عرضة للتأثر بالنماذج التى تقدمها وسائل الإعلام من الطفل الذى يكون له أخ أكبر . وقد وجدنا ، بالدليل ، أن الاطفال يميلون إلى تحديد الطفل الذى ليس له أخ أكبر باعتباره مقلدا للنماذج العدوانية فى وسائل الإعلام بأكثر مما يميلون إلى تحديد الطفل الذى له أخ أكبر . ويحسن بطبيعة الحال عدم التركيز كثيرا على هذه النتائج مادامت الدراسة ليست إلا رائدة وهناك تفسيرات عديدة محتملة لهذه النتئج يتعين التأكد منها ومراجعتها قبل التوصل إلى استنتاجات نهائية .

وكثيرا ما سجلت مجموعة القوانين الخاصة بالعنف فى السينما والتليفزيون أنه لاينبغى للناس « الطيبين » أن يقوموا بأعمال يمكن أن تتصف « بالسوء » تجنبا لخطر

أن يقوم الأطفال بتقليدها . وقد أجرى Cumberbatch Howitt دراسة ترمى إلى الفرضية القائلة إن الآلية التى يمكن أن يؤثر بواسطتها التقليد على السلوك العدوانى تتمثل فى مدى الجدية التى يحكم بها على الفعل العنيف . وزعم أن الاطفال الذين يتعاطفون مع شخصية أحد الأفلام بصورة إيجابية يمكن أن يتقبلوا الفعل العنيف الذى تضطلع به هذه الشخصية أكثر من الأطفال الذين يكون تعاطفهم أكثير سلبية . ولقد عرض على مراهقين فيلم به شخصية واحدة وطلب منهم إبداء عدة أحكام تقييمية لمدى حبهم لهذه الشخصية ثم طلب منهم بعد ذلك أن يقيموا وصفا لحدث عنيف نسب إما إلى الشخصية التى قيموها أو إلى شخصيات أخرى (ليست لديهم أى فكرة عنها) . ولم يظهر أى اتجاه عند الأطفال لتقييم أفعال الشخصية التى يحبونها بصورة أكثر إيجابية من أفعال الشخصية التى لايحبونها . وهو ما يتناسب مع ملاحظة باندورا من أنه برغم أن الأطفال يقلدون النموذج العدوانى فإنهم مازالوا يعتبرونه يقوم بأفعال سيئة .

وقد كان الاهتمام الرئيسى الثالث للبحوث التجريبية فى السنوات الأخيرة متمثلا فى المفهوم القائل إن العنف فى وسائل الإعلام يعمل على التطهير . وكما أوضح جلوكسمان فإن تاريخ فكرة التطهر يضرب فى أعماق التاريخ ويمتد لعدة قرون خلت . وعلى الرغم من تكرار استعمال هذا المفهوم فلا يلوح أنه قد حظى بمعنى تماما . وهو يتضمن أن الإحساس بالغضب يمكن أن يتطهر بالتعبير عنه ، وربما كان لهذا التعبير البديل عن الغضب نفس نوع التأثير . إلى أى مدى يمكن أن يختلف ذلك عن مجرد انخفاض حدة الشعور العدوانى لا يبدو واضحا حقا من زاوية البحث التطبيقى مادام لايوجد مقياس ملائم . وعلى الرغم من أنه قد يكون ممكنا إظهار أن العدوان انخفضت حدته بإدخال الفانتازيا أو نوع آخر من العدوان ، فمن غير المؤكد أن تكون هذه العملية متوافقة مع ما يسمى بالتطهير .

ولقد ناقش بيركوفيتز عدة مرات مشاكل التجارب المتعلقة بتطهير العدوان . وتكمن المشكلة الأساسية فى طبيعة المقاييس المستخدمة لتحديد العدوان . ولقد تم قياس آثار العدوان الخيالى (الفانتازى) بتلك الوسائل الإسقاطية تماما مثل اختبار تفهم الموضوع (T A T) ويمكن تشويه الاستجابة فى مثل هذه الاختبارات بصورة عمدية . ولاحظ بيركوفيتز أن التعبير عن العدوان ، ولاسيما فيما يتعلق بأفراد الطبقة الوسطى ، يولد قدرا هائلا من القلق . ووظيفة هذا القلق أنه يمكن أن يحول دون التعبير عن العدوان . وإذا ما استثير العدوان فقد يصلح القلق العدوانى فى منعه . ويزداد الأمر تعقيدا بملاحظة أن كمية العدوان الخيالى (الفانتازى) التى يتم التعبير عنها أثناء الأنشطة التكميلية ضئيلة للغاية . ومع ذلك فإذا كانت تلك الحجج مثل حجج بيركوفيتز عن القلق العدوانى صحيحة فقد يلوح من المدهش أن جميع أشكال العدوان لم تكبت فى داخل الفرد عن طريق القلق العدوانى . وربما فسر هذا ، لماذا لم تبين النتائج التى استخلصها بيركوفيتز ووصفت فيما سبق سوى الآثار الناجمة عن الأفلام العنيفة عندما كان العدوان الذى تنطوى عليه مبررا ؟ وإن التبرير الاجتماعى للعنف ربما يتغلب على ضروب المنع الاجتماعية فى مواجهة العنف .

وقد استكمل فيشباش Feshbach مؤخرا ، بعد أن أجرى بحوثا لفترة طويلة عن فرضية التطهر وحصل باستمرار على نتائج مؤيدة لها ، استكمل أشمل دراسة تمت حتى الآن عن التطهير من العدوان . وكانت طريقته بسيطة للغاية وواضحة . فقد سمح للاطفال بأن يشاهدوا لمدة ستة أسابيع ، إما مجموعة البرامج التليفزيونية التى تحتوى على قدر كبير من المضمون العدوانى أو مجموعة برامج تليفزيونية بها قليل من هذا المضمون . وشملت البرامج غير العدوانية ترفيهاً مثل **عالم التديزنى العجيب وعجائب العالم** و Danny Kaye و ... إلخ ، وشملت البرامج التليفزيونية العدوانية **بونانزاودخان البنادق والمنبوذون** وسمح للمشتركين بمشاهدة التليفزيون حسب رغبتهم مادامو يختارون البرامج من القائمة المختارة . ووجد أن المجموعتين تختلفان فى العدوانية تجاه زملائهم والمسؤلين كما ذكر الأشخاص المسئولون . وكان الأفراد الذين انتموا إلى المجموعة التى شاهدت برامج التليفزيون غير العنيفة أكثر عدوانية أثناء التجربة . وهو ما يتفق مع نظرية التطهير بينما يتعارض مع الرأى القائل إن العدوان فى التليفزيون يزيد من احتمال العدوان فى الحياة الواقعية . وثمة اتجاه ضعيف لإضفاء قدر من القيمة على البرامج التليفزيونية العنيفة أكثر مما يضفى على البرامج غير العنيفة غير أن الفرق ضئيل ولذلك فمن غير المحتمل أن يؤدى الاستياء الذى أبدته مجموعة الضبط ، لأنها لم تستطع مشاهدة برامجها المفضلة إلى التقليل من أمر هذه النتائج . وثمة نقطة أخرى لها أهميتها ، فعلى الرغم من أن مشاهدة البرامج العنيفة قد أخافت الاطفال وأزعجتهم وأثارت غضبهم وحزنهم واضطرابهم فإن مجموعة الضبط هى التى كانت أكثر عدوانية . ومن المحتمل فى نهاية الأمر أن العنف التليفزيونى قد يزعج الأطفال ويربكهم مما يعمل على كبت ميولهم العدوانية . ومهما كانت التفسيرات التى تقدم لهذه النتائج فإنها لاتشير بالضرورة إلى حدوث التطهير ويمكن أن توجد آليات كثيرة مختلفة تسهم فى تحقيق هذه النتائج . ولايمكن أخذها على أنها توضح أن العنف التليفزيونى ليس له بالضرورة تأثيرات ضارة . وعلى الرغم من أن النتائج يمكن أن تبين ، بوجه العموم ، أن الآثار الحميدة تتجاوز الآثار الضارة ، فلا تزال هناك إمكانية أن يحدث العنف فى التليفزيون تأثيرات ضارة فى بعض الأحوال أو بالنسبة لأطفال معينين . بل إن ما هو أكثر خطورة من زاوية منهجية ذلك البحث الخطر المتمثل فى أن العنف فى التليفزيون ، لأن عليه أن يتعامل مع عالم الكبار ، فلن يحدث تأثيره الضار على الأطفال إلا عندما يواجهون مشاكل الانضمام إلى عالم الكبار . ويخلص فيشباش نفسه إلى ما يلى :

« ما دامت التجارب المنفردة نادرا ما تكون حاسمة فمن غير الملائم أن يتم الدفاع ، استنادا إلى النتائج المستمدة من هذه التجارب ، عن أن الأطفال العدوانيين يتحمسون لمشاهدة برامج التليفزيون العدوانية . ومع ذلك ، فإن هذه البيانات تفترض أن الأطفال لايترجمون بالضرورة الخيال إلى فعل ويمكن أن يستخدموا الخيال فى واقع الأمر كبديل عن الفعل المسيطر عليه أو كوسيلة له » .

ومما لاريب فيه أن استخلاص نتائج قاطعة بالاستناد إلى الشواهد المتاحة عن آثار العنف فى التليفزيون والسينما يعد عملا تحف به المخاطر .

وأسباب ذلك واضحة تمام . فالبحوث التجريبية المتاحة لاتقول شيئا يمكن الوثوق به ومحددا بصورة تكفى لاتخاذ قرارات فى هذا الشأن . وما دام العنف يمكن أن يكون ، فى أحوال كثيرة ، جزءا لايتجزأ من برامج الترفيه الخالص التى لاتسبب كثيرا من الضرر أو لاتسبب ضررا ، فمن غير المرجح أن يكون قرار تفادى جميع مشاهد العنف له ما يبرره ما لم تكن قد أجريت بحوث عن الآثار المتمايزة لمختلف أنوا ع العنف فى وسائل الإعلام . وحتى عندما يتم ذلك ، فسيظل السؤال مطروحا فيما يتعلق بكيفية إيجاد توازن بين الآثار السيئة من ناحية وبين الآثار المحمودة وقيم الترفيه من ناحية أخرى . وعلى الرغم من أنه توجد أسباب وجيهة لتجنب المناظر التى تثير اشمئزاز ونفور المشاهد ، انطلاقا من الذوق الحسن ، فإن هذه الحجة يمكن مقارعتها بالافتراض القائل إن نفس الفعل الذى يثير اشمئزاز ونفور المشاهد يمكن أن تكون له عواقب حميدة . وقد يحتاج الباحث إلى إمعان النظر فى هذا الأمر تفصيلا .

دينيس هوويت

الهوامش .

(١) نشكر وزارة الشباب والرياضة الفرنسية لموافقتها على نشر هذا التقرير الذى ظهر للمرة الأولى فى مجلة **Communications** No. 7, 1966.

(2) UNESCO. The Influence of **the Cinema on Children and Adolescents. An Annotated International Bibliography**, Department of Mass Communication (Reports and Papers on Mass Communication, No. 31) , 1961,106 pp.

(3) Veillard, M., **Le cinéma et l'enfant**, Seminar on the prevention of maladjustment, Centre International de l'Enfance, December, 1961.

(٤) انظر على الأخص :

Himmelweit, H. T., Oppenheim, A. N., Vince, P., **Television and the Child**, Oxford University Press, London, 1958, 522 pp.

Schramm, W., Lyle, J., and Parker, E.B., **Television in the Lives of Our Children**, Stanford University Press, 1961, 324 pp.

Bogart, L., **The Age of Television**, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1956, 348 pp.

Keilhacker, Martin," Der Gegenwärtige Stand der deutschen und ausländischen Forschung über Wirkungsweise und Einflüsse des Films auf Kinder und Jugendliche', **Vierteljahr-für Wissensch. Pädagogik, 30**, 1954, pp. 192 - 305.

Furu, T., 'Die Rolle des Fernsehens im Leben der Kinder', **Rundfunk und Fernsehen, 4**, 1962, pp. 325-367.

(5) Mattheos, C., **La Protection de la Jeunesse par la censure cinématographique en France et à l'étranger**, Diplôme de Criminologie, University of Paris, March, 1965.

(٦) انظر على الأخص :

Morin, E., Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Editions de Minuit, Paris, 1956, 250 pp.

Metz, C., 'Le cinéma: langue ou langage?', **Communications, 4,** 1964.

(7) Bogart, L., **op. cit.**, pp. 317-8.

(8) **Report of the Committee on Broadcasting** (1960), HMSO, London, 1962, p. 29.

(9) Steiner, G. A., **The People Look at Television**, A. Knopf, New York, 1963, p. 92.

(10) Klapper, J. T., **Effects of Mass Communication**, Free Press, Glencoe (Ill), 1960, pp. 135-136.

(11) Bogart, L., **op. cit.**, p. 259.

(12) Cf. **La Cinématographie française**, No. 1558, **6**, March, 1954; **Le Bulletin du C.N.C.**, No. 28-29, 1954; and **Cinémonde**, No. 1168, December, 1956.

(13) Report..., **op. cit.**, p. 48.

(14) Wertham, F., 'The Scientific Study of Mass Media Effects', **American Journal of Psychiatry, 119**, October, 1962. Cf. also Steiner, G.A., op. cit., pp. 121 et seq., and Bogart, L., **op. cit.**, pp. 263 **et seq.**

(15) Wertham, F. **op. cit.**

(16) Mattheos, C., op. cit.

(17) Morin, E., ' Le Problème des effets dangereux du Cinema ' , **Revue internatio nale de Filmologie, 14 - 15**, 1953,P. 231.

(18) Journées de Défense Sociale de Bordeaux (1956), **Revue de Science Crimi- nelle**,January - March, 1957, P. 214.

(19) Gluek, S. S., and Gluek, E. T., Delinquents in the Making : **Paths to prevention,** Harper & Bros, New York, 1952, p. 191.

(20) **Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema** (May, 1950). HMSO, London, 1951.

(21) Us Senate Committee on the Judiciary, **Television and Juvenile Delinquency**, Interim Report of the Subcommittee to investigate Juvenile Delinquency, Government Printing Office, Washington,1955, p. 50.

(22) Steiner, G. A., **op. cit.**, p. 82.

(23) Bogart, L., **op. cit.**, p. 258 .

(24) Gratiot-Alphandery, H., and Rousselet, S.,' La télévision et la famille,' **École des Parents, 3**, January, 1961, pp. 29-35.

(25) Bogart, L., **op. cit.**, p. 274; Schramm, W., **op. cit.**, p. 54; Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 353 .

(26) Klapper, L. T., **op. cit.**, p. 145 .

(27) Gratiot-Alphandery, H., **École des Parents, 3**, 1952-3 .

(28) Chastaing, M.,' Le questionneur questionné,' Esprit, 285, 1960, pp. 1060-68

(29) Friedmann, G.,' Enseignement et culture de masse,**Communications, I**,1961,pp.3-15 Friedmann, G., ' Communications de masse et culture **École des Parents, 7,** 1964, pp. 2-6 Bremond, C., ' Culture scolaire et culture de masse,' **Communications, 5**, pp. 52-87.

(30) Bogart, L., **op. cit.**, p. 262 .

(31) Dale, E., **The Content of Motion Pictures**, Payne Fund Studies, MacMillan, New York, 1933 .

(32) Witty, P., ' Children and TV, a Fifth Report', **Elementary English**, October, 1954, p. 9.

(33) Bogart, L., **op. cit.**, p. 232 .

(34) Schramm, W., **op. cit.**, p. 30 .

(35) Gratiot- Alphandery, H., and Rousselet, J., **op. cit** .

(36) Maletzke, G., **Fernsehen im Leben der Jugend, Studien und Untersuchungen durchgeführt im Hans Bredow- Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg**. Hamburg, 1959, 208 pp.; Zöchbauer, F., **Jugend und Film**, Verlag Lechte, Emsdetten, 1960, 203 pp.

(37) Belson, W. A., ,' Measuring the Effects of Television', **public Opinion Quarterly, 22**, No. 1, 1958, pp. 11-18.

(38) Lunders, L., **L'attitude actuelle des jeunes devant le cinéma**, Office Général du Livre, Paris, 1963, 190 pp.

(39) Centre National de la Cinématographie, **Cinéma français, Perspectives** 1970, February, 1965 .

(40) Schramm, W., **op. cit.**, p. 42; Klapper, J. T., **op. cit.**, p. 208 .

(41) Mirams, G.,' Drop that Gun', **Quarterly of Film, Radio and Television, 6**, 1951, pp. 1-19 .

(42) Smythe, D. W.,' Dimensions of Violence', **Audio-Visual Communication Review, 3**, 1955, pp. 58-63 .

(43) Head, J. W.,' Content Analysis of Television Drama programs', **Quarterly of Film, Radio and Television, 9**, No. 2, 1954, pp. 175-194

(44) Himmelweit, H., **op. cit.,** pp. 168-191

(45) Schramm, W., **op. cit.,** p. 140 et **seq** , and p. 155

(46) Bloch, H. A., and Flynn, F. I., **Delinquency : the Juvenile Offender in America Today**, Random House, New York, 1956

(47) Himmelweit, H., **op Cit**., p. 210

(48) Ibid., P. I84 .

(٤٩) شهادة ماكوباى أمام لجنة كيفوفر « ليس من المهم معرفة عدد القتلى الذين يشاهدهم الطفل فى التليفزيون فحسب بل يتعين أيضا معرفة من ارتكب جريمة القتل ولماذا ارتكبها وما النتيجة التى أسفر عنها القتل » .

(50) Himmelweit, H., **op. cit**., pp. 203 - 4.

(51) Ibid., P. 216 .

(52) Wasem, E., ' Der Erzieher und der Wildwestfilm' , **Jugend, Film, Fernsehen, 6,** No. I, 1962, pp. 27- 31 .

(53) Ibid .

(54) Klapper J . T., **op. cit**., p. I 60 .

(55) Wertham, F., **op. cit** .

(56) ' Memorandum by the Hon. Mrs Bower, Dissenting from Certain Findings in Section 4' **Report of the Departmental Committee on Children and the Cinema** (May, 1950), HMSO, London, 1951, Pp 85 .

(57) Schramm, W., **op. cit**., p. 93 .

(58) Steiner, G., **oP. cit**., p. 48 .

(59) Furu, T., **op. cit** .

(60) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 215 .

(61) Furu, T., **op. cit.**, pp. 344 - 46 .

(62) Schramm, W., **op. cit.**, p. 122 .

(63) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 388 .

(64) Maccoby, E., ' Television : Its Impact on School Children', **Public Opinion Quarterly**, 15,1951, pp. 421 - 444. Ibid., 'The Effect of Television Children', in **The Science of Human Communication** (Ed. Schramm,W.) , Basic Books, New York, 1963, pp. 116 - 127 .

(65) Riley, M. W., and Riley, J. W., ' A Sociological Approach to Communications Research', **Public Opinion Quarterly**, Fall, 1951 , pp. 445 - 460 .

(66) Schramm, W. **op. cit.**, p. l172 .

(67) Himmelweit, H., 'Television Revisited', **New Society.,1, November** 1962. Ibid., in **La Télévision**, 27 th Semaine Sociale Universitaire of the Institute of Sociology, Brussels, Solvay, 1961, 250 pp.

(68) Parker, D. B., ' The Effect of Television on Public Library Circulation;, **Public Opinion Quarterly, 27**, No. 4, 1963, pp. 578 - 590 .

(69) Furu, T., **op. cit** .

(70) Maletzke, G., **op. cit** .

(71) Zazzo, B., ' Une enquête sur le cinéma et la lecture chez les adolescents', **Enfance**, May - June 1957, pp. 389 - 411 .

(72) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 291 .

(73) Schramm, W., **op. cit.**, p. 21 .

(74) Morin, E., ' le Probleme des effets dangereux ...', **op. Cit.**, p. 229 .

(75) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 249 .

(76) Furu, T., **op. cit.**, p. 365 .

(77) Bailyn, L., ' Mass Media and Children', **Psychological Monographs,** 73, No. 1, 1959, pp. 1 - 48 .

(78) Shoyon, R., **Television and Our Children**, Longmans Green, New York, 1951, p. 37 .

(79) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 249 .

(80) Klapper, J. T., **op. cit.**, p. 231 .

(81) Stückrath, F., ' Das Fernsehen als Faktor der Kindheit', **Film - Bild - Ton**, II, 1961 .

(82) Morin, E., **op. cit.**, Riley, J. W., **op. cit.**, Thomson, R . J ., **Television Crime Drama, Its Impacton Children and Adolescents**, F W. Cheshire, Melbourne, 1960, 197 pp .

(83) Garcia Yagüe, J. , **Cine Y Juventud**, Madrid, 1953 .

(84) Lunders, L., **op. cit.**, p. 86 .

(85) Sicker, A., **Kind und Film**, Hubert Verlag, Berne, 1956, 142 pp .

(86) Halloran, J. D., **The Effects of Mass Communication with Special Reference to Television. A Survey** (Television Research Committee Working Paper

No . I) , Leicester University Press, 1964, 83 pp .

(87) Journées de Défense Sociale (19 - 20 June, 1964), **Revue de Science Criminelle**, October - December, 1964,, pp. 721 **et seq** .

(88) Casso y Romero, D., ' Influence du cinéma dans la délinquance juvénile', **Deuxième Congrés International de Filmologie**, Paris, 1955 .

(89) McDavid, J. W., ' Psychological Theory, Research and Juvenile Delinquency', **The Journal of Criminal Law, Criminology and Police Science**, New York, 52, 1961, I .

(90) Report (May, 1950), **op. cit** .

(91) Clostermann, G., **Abhandlungen zur Jugend Film psychologie**, Gelsenkirchen, 1952, p. 47 .

(92) Journées de Défense Sociale (Bordeaux, June 1956.) **Revue de Science Crimminelle**, January-March, 1957, pp. 214 **et seq.**

(93) Maccoby, E. E., ' The Effect of Television on Children', in Schramm (Ed.) **The Science of Human Communication, op. cit.**, P. 123 .

(94) Schramm, W., **op. cit.**, p. 166 .

(95) Lebovici, J., ' Cinéma et criminalité', **Revue Internationale de Filmologie**, 1953, pp. 14 - 15 .

(96) UNESCO, **the Influence of the Cinema ..., op. cit.**, p. 58 .

(97) Bailyn, L., **op. cit.**

(98) Klapper, J. T., **op. cit.**, P. I 63 .

(99) Schramm, W., **op. cit.**, P. I 37 .

(100) **Report**, May 1950, **op. cit** .

(101) Journées de Défense Sociale (1956), **op. cit.**

(102) Schramm, W., **op. cit.**, 22 .

(103) Steiner, G. A., **op. cit.**, P. 223 .

(104) Anders, G., The Phantom World of Tv', in **Mass Culture** (Ed. Rosenberg, B., and Manning White, D.), Free Press, 1957, PP. 358-367 .

(105) Schramm, W., **op. cit.**, P. I 62 .

(106) Himmelweit, H., op. cit., P. 353 .

(107) Schramm, W., **op. Cit** , p . I .

(108) Chazal, K., **op. cit.**, P. 220 .

(109) Schramm, W., **op. cit.**, P. 77 .

(110) Glogaucr, W., ' Die Vorbilder des Films im Jugenalter', **Padagogische Rundschau, 3, 1962** .

(111) Gemelli, A., Il cinema Peri ragazzi', **Vita ePensiero, Milan**, June, I 95I, PP. 3 315 - 32 I.

(112) Himmelweit, H., **op. cit.**, P. 257 .

(113) E . g . Cohen - Seat, G. **Essais sur les Principes d'une Philosophie du cinéma,** PUF, Paris, 1946., Cohen-Seat, G . and Fougcyrollas, **P., L'action` sur L' homme : cinéma et télévision**, Denoël, Paris, 1961 ., Cohen-Seat, G., and Alberoni, F., ' Information visuelle et société', **Revue Internationale de**

Filmologie, 12 No . 40, 1962, PP. 23-32 .

(114) Maletzke, G., **Rundfunk und Fernsehen**, I, 1959, P. 93 .

(115) Soriano, M., **Enfance**, Special issue, 1964, 247 .

(116) Pottier, A., ' Cinéma et criminalité', **Revue de Science Crinelle**, I2, 1957, PP. 583- 597 .

(117) Parrot, P., **Rééducation**, 84-85, PP. 23-33 .

(118) Lunders, L., **op. cit** .

(119) Morin, E., 'Le rôle du cinéma', **Esprit**, 28, No. 285, PP. 1069- 1079 .

(120) Schramm, W., **op . cit.**, p. I92 .

(121) Klapper, J. T., **op. cit.**, p. I43 .

(122) Wolfenstein, M. L., and Leites, N., **Movies : A Psychological Study**, Free Press, Glencoe (Ill.), 1950, p. 13 .

(123) Thomson, R. J., **op. cit** .

(124) Gemelli, A., **op. cit** .

(125) Schramm, W., **op. cit.**, p. 134 .

(126) Himmelweit, H., **op. cit.**, p. 20 .

(127) Keir, G., **Revue Internationale de Filmologie**, I4-I5, 1953, p. 195

(128) Mirams, ?G., 'Le cinéma vu par les enfants', **Courrier** UNESCO, XIV, p. 3 .

(129) Dale, E., Schramm, W., **et al.**, **Mass Media and Education**, University of Chicago Press, 1954, P. 254 .

(130) Thomson, R. J., **op. cit.**, P. 14 .

(131) Himmelweit, H., **op. cit.**, P. 209 .

(132) Siersted, E., ' Le cinéma et l'enfant' , **L'enfance** dans le monde, 6, 1958, P. I., c . f .also Field, M., **Cinéma pour enfants**, Editions du Cerf, Paris, 1958., Thomson,R. J., **op . cit** .

(133) Faure, J., articles in **Revue Internationale de Filmologie**, 18-19, Revue Neurologique, 601, 195, P. 307., **Journal de Médicine de Bordeaux**, 132, No. 8, 1955 776, pp. 766., Cohen-Seat, G., Lelord, G., **et al., Revue Internationale de Filmolo**, 34 and 35, 1960 .

(134) Siegel, A. E., ' Film Mediated Fantasy Aggression and Strength of Aggressive Drié', Child **Development**, 1956, PP. 365-378., **Ibid.**, ' The Influence of Violence in the Mass Media', **Child Development**, 1958, PP. 35-36., Maccoby, E. E., ' The Effect of Emotional Arousal on the Retention of Film Content', **Journal of Abnormal and Social Psychology** 53, 1956 P. 373., Maccoby, E. E., et al., ' Identification and Observational Learning from Films', **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 55, 1957, PP. 76-87., Bandura, A., et al., ' Transmission of Aggression', **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 63, 1961, PP. 575-580., **Ibid.**, ' Imitation of Film Mediated Aggressive Models', **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 66, 1963 .

(135) Berkowitz, L., **et al.**, ' Film Violence and Subsequent Aggressive Tendencies', **Public Opinion Quarterly**, 27, No. 2, 1963, PP. 217-229 .

(136) Zajonc, R., ' Some Effects of the " Space" Serials', **Public Opinion Quarterly**, 18 (4), 1954, PP. 367- 376. , Albert, R, . S., ' The Role of Mass Media',

Gemetic PsychoLogical Monographs, 55, 1957, PP. 221-286., Berkowitz, L., **et al.**, Effects of Film Violence ...', **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 66, 1963, PP. 405-4I2 .

(137) Berkowitz, L., Film Violence ...', **op. cit.**, P. 229 .

(138) Feshbach, J., ' The Drive Reducing Function of Fantasy Behaviour', **Journal of Abnormal and Social Psychology**, 50, pp. 3-II .

(139) Croce, M. A., ' Conditionnements sociaux a les techniques cinématographiques: détermination de l'effet " need for Power" Par des Projections filmiques', **Revue Internationale de Fillmologie (Ikon)**, 14, No. 48, 1964, PP. 59-63 .

(140) Emcry, E. F. and Martin, D., **Psychological Effects of " Wesern " Film-A Study in Television Viewing**, University of Melbourne, I 957., Martin, D., Tellevision Tension Programs, Broadcasting Council Board, Melbourne, I963, I 80 PP., Thomson, L. T., **op. cit** .

(141) Schramm, W., **op. cit.**, P. I 32 .

(142) Klapper, J. T., **op. cit.**, P. I 64., Thomson, L. T., **op. cit.**, P. 74 .

(143) Cawelti, J. G., ' Prolegomena to the Western', **Studies in Public Communication** . Chicago University Press, 4, 1962, PP. 57-70 .

(144) Warshow, R., **The Immediate Experience**: Mouies, **Comice, Theatre, and other Aspects of Popular Culture**, Doubleday, New York, 1962, P. 146 .

(145) Ibid., P. 130 .

(146) Wasem, E., 'Der Erzieher und der Wildwestfilm, **Jugend Film Fernsehen**, 6, No. I, 1962, pp. 26 - 31 .

(147) Warshow, R., **op. cit** . , p . 136 .

(148) Warshow, R., **op. cit** . , p . 130 .

(149) Wasem, E. , **op . cit.** , p . 30 .

(150) Brodbeck, A. J. , **et al.** , ' Television Viewing and the Norm-Violating Practice and Perspectives of Adolescents' , **in Television and Human Be haviour** (Eds. Arons, L. , and May, M . A .) , Appleton Century Crofts , New York, 1 963, p. 1o7 .

(151) Brodbeck, A. J. , in Arons, L. and May , M. A. **(op. cit.**) , p. lo6 .

(152) Arons, L. , and May, M. A., op . cit. ; Hallorn, J. D., **The Effects of Mass Communication**, op. cit .

(153) Brodbeck, A. J., **op. cit.**, pp. 113 and 114 .

ثانيـاً : عالم التليفزيون بين

الجمال والعنف

جماليات التليفزيون (*)
بقلم : ايفالينا تارونى

هل التليفزيون فن ؟

انصب السؤال ، الذى تكرر طرحه ، على طبيعة التليفزيون الفعلية : هل التليفزيون فن أو هو مجرد وسيلة تكنولوجية للبث لا تضيف جديدا إلى الموضوع الذى تبثه ولا تحدث فيه أى تغيير ؟

تتسع شقة الخلاف بين الخبراء حول هذا الموضوع . فالبعض ينكر تماما أن التليفزيون فن . ويؤكد مارتى « إن التليفزيون مجرد وسيلة » (١) . ويتمسك كيوفال وتيفينو بأنه « حتى لو قبلنا الرأى القائل إن تخوم الفن غير محددة ، فإن المعالجة التليفزيونية لا تبعث أملا كبيرا فى هذا الشأن » « فالتليفزيون يجمع بين المسرح والسينما والأدب وفن التصوير والموسيقى » (٢) ويمكن أن تمتد إلى مالا نهاية قائمة الخبراء غير المؤمنين بالإمكانات الفنية التى ينطوى عليها التليفزيون ، غير أن قائمة الخبراء المؤمنين بهذه الإمكانات لا تقل عنها طولا .

وربما يكون من الأفضل أن نتمعن عن كثب فى الحجج التى يقدمها أولئك الذين يعتبرون التليفزيون فنا . ويلاحظ ريناتو ماى (إيطاليا) « أن مدرسة التفكير التى تناص « سحر » آلة التصوير (الكاميرا) محقة بعض الشىء فى تأكيدها البالغ لما تنطوى عليه اللغة المستقلة من إمكانات طبيعية » بيد أنه يلاحظ أيضاً أن عملية التطور التاريخى لفن التليفزيون لا يمكن أن توضحها لنا إلا البحوث التى ترمى إلى تحديد الوسائل التى يستخدمها التليفزيون .

ويبذل ريناتو ماى قصارى جهده كى يجد فى كل عنصر من عناصر لغة التليفزيون ما يميزها عن التعبير السينمائى . ويقدم بريتز تعريفا واضحا للغاية لفن التليفزيون ينهض على سمات الاتصال التليفزيونى التى تتكون من **المباشرة والتلقائية والحالية** (الآنية) « فالجمهور الذى يشاهد برنامجا تليفزيونيا إنما تجذبه السمة الفورية والواقعية التى تتميز بها الصورة . كما أن مشاهدة الجمهور لبرنامج تليفزيونى

(*) The Aeslhetics of Television By Evalina Tarroni in Screen Education : Reports and Papers on Mass Communication No.42 , UNESCO , 1963 PP. 53 - 62

تحقق له ضروبا مختلفة من الإشباع والإرضاء ، غير أن ألوان الإشباع التى مردها الخواص الثلاث المتصلة بالمباشرة والتلقائية والحالية (الآنية) إنما تقتصر على التليفزيون وحده .

ويبحث د / . اليساندرو عن اللغة المميزة للتليفزيون فى الجانب الإنسانى : « فالموضوع الأساسى لكل صورة تليفزيونية جيدة إنما يتمثل فى الإنسان » . « والتليفزيون هو فن الحركة المقلدة » (٣) . ويمكن التساؤل الآن عن السبب فى تصارع الآراء بصدد طبيعة التليفزيون . وفى رأيى ، يوجد سببان مختلفان أشد الاختلاف لعدم الاتفاق الذى يسود بين المنظرين للتليفزيون .

يعود السبب الأول إلى ثراء البرامج المبثة وتنوعها . فشاشة التليفزيون يمكن أن تزود المشاهدين بفيلم وثائقى أو فيلم تصويرى أو تمثيلية أخرجت فى الأستوديو أو ألعاب تسلية أو موسيقى أو مباراة كرة قدم أو برنامج دينى أو قصة إخبارية . مما يعنى أن المشاهد يواجه فى أمسية واحدة مواقف مختلفة تماما تمتد من تقديم أحداث حقيقية إلى عرض مسرحى أو ألعاب تسلية (مسابقات) يطلب منه الاشتراك فيها . ويتعين عليه أن **يعتقد** بأن ما يعرض عليه ويشاهده ، **يحدث فى نفس الوقت** الذى تتم فيه مشاهدته ، وعليه أن **يستخدم ملكاته النقدية** لأنه يشاهد عرضا فنيا بشكل أو آخر ولا بد من اشتراكه فى المسابقات (ألعاب التسلية) ، وأن يجرى نوعا من الحوار مع المشرف على تقديمها . ومن الممكن تعداد هذه الأمثلة ، غير أن ما ذكر منها يعد كافيا لتوضيح وتفسير ضروب عدم اليقين التى تسود عند المنظرين . وبالاستناد إلى التنوع البالغ فى البرامج المبثة يغدو سهلا الخلوص إلى أن التليفزيون وسيلة « تشابه الطائرة أو السيارة بأكثر مما تشابه الإذاعة أو السينما » (٤) : ولذلك لا يستغرب أن يتم تركيز بعض المنظرين على مضمون البرامج لا شكلها . وعلى الرغم من ذلك فإنه ثمة سبباً مختلفاً تماما لعدم اتفاق النقاد على طبيعة التليفزيون .

فالتليفزيون يتيح لنا ، بقدر أكبر من الإذاعة أو السينما ، امتلاك حقائق جديدة تماما لم تتعود عليها عملياتنا العقلية . فالمفاهيم الجمالية التى خلفها لنا تراث قديم يمتد إلى ألفى عام ترتبط بأعمال فنية تبلورت فى صورة ملموسة محسوسة ، بل يمكن القول ، فى مواد صلبة مثل الرخام والورق والأقمشة . . . ونحو ذلك .

بيد أن الإذاعة والسينما والتليفزيون لا يمكن أن تندرج فى نطاق هذه المفاهيم التقليدية . فنحن نتعامل هنا مع الضوء والظل ، ذبذبات الصوت والضوء (خاصة فى

الإذاعة والتليفزيون) ، التى تتلاشى حالما تبرز إلى الوجود ، دون أن تخلف وراءها أثرا مما يغرينا بإنكار وجودها .

غير أنه يتعين علينا أن ننسج عشا يمكنه أن يلم شعث هذه الخبرات الجديدة للحياة ، أى أننا نحتاج إلى اكتشاف صيغة جمالية جديدة تتيح تحليل هذه السمات .

وإذا ما نحينا جانبا الصيغ والأشكال التقليدية ، فإنه يمكن تعريف الفن بوصفه سلسلة أفعال يؤديها إنسان ، مستخدما أدوات محددة (القلم ، الفرشة ، الأزميل) ومستعينا بمواد مختلفة (ورق أو قماش أو رخام أو شمع) كى **يجعل الغير يدرك حسيا** رؤيته الداخلية ، أى أن يعمل على إثارة مشاعر معينة لدى الغير . (وفضلا عن ذلك فإن كل فنان يستخدم تكنيكا يتفق مع فنه – مثل طريقة الرسام فى وضع ألوانه) ولذلك ، لا يمكن أن يوجد فن دون جمهور ، فالفن هو **اتصال** فى خاتمة المطاف . والأعمال الفنية لا يمكن أن **توجد دون القدرة الادراكية لدى الجمهور** . كما يضفى الفنان على عمله صورة حسية بفضل ما يستخدمه من أدوات ومواد وتكنيك (تقنية) .

وحالما تصبح **الإداة والمادة والتقنية** متاحة وفى المتناول فإنه يتوفر للإنسان شكل فنى جديد ، من حيث الإمكانية على أقل تقدير . وهو ما ينطبق على التليفزيون بصورة محددة .

ولا مراء فى أنه تتاح لنا فى التليفزيون أداة (آلة التصوير وغيرها من المعدات الفنية) ومادة (فالموجات الصوتية وموجات الضوء هى **مواد** فى نهاية الأمر) وتقنية (يجب على الفنان أن يضطلع بعدة عمليات تتماثل ، على أية حال ، مع مايقوم به مخرج الفيلم أو المسرحية) .

ومن ثم ، يمكن اعتبار التليفزيون ، على نحو مشروع ، فنا جديدا من حيث الإمكانية على أقل تقدير . ومن اليقين أن هذا لا يعنى أن كل برنامج تليفزيونى لا بد أن يكون عملا فنيا ، أو قصد به أن يكون كذلك .

ويثور هنا سؤال آخر ، سبق طرحه فى تعابير مماثلة تقريبا عند مقدم السينما ، وقبل ذلك حالما أتت الطباعة . فمن الممكن أن تستخدم السينما والطباعة والتليفزيون كوسائل ملائمة لتحقيق أكثر أنواع الاتصال تباينا ، وفى وسع الطابع أن يستخدم طريقة متماثلة تماما فى طبع قصيدة شعر لرامبو أو ملصقات إعلانية ، كما إن التليفزيون يمكن أن يقدم لنا آخر أنباء السياسة أو إعلانا تجاريا أو مسرحية الفرس لأسخيلوس . ومما لا مراء فيه أن **الحرفية** (**التقنية**) التى تستخدم لجعل هذه

الموضوعات الثلاثة **مدركة إدراكا حسيا وإخراجها إلى حيز الوجود** تتماثل فى الحالات الثلاث .

ويمكن استخلاص ذات النتيجة التى سبق استخلاصها بصدد الطباعة والسينما والإذاعة ، وهى أن التليفزيون يعتبر **دائما** وفوق كل اعتبار ، وسيلة **اتصال** حتى لو أمكن أن يكون فنا فى حالات معينة .

ويتبقى علينا الآن أن نحاول تعريف وسيلة التعبير الخاصة بالتليفزيون بوصفه **فنا** وبقول آخر ، ما سماته المحددة إن وجدت ؟ كما أنه من الضرورى دراسة وتقويم حدوده وإمكاناته بوصفه وسيلة **اتصال** .

التليفزيون بين السينما والإذاعة :

حالما نتعرض لمناقشة فن التليفزيون فإن أول سؤال ، يتبادر إلى الذهن ، ينصب على طبيعة التليفزيون . ومما يثير الانتباه هنا أوجه التشابه القائمة بينه وبين السينما والإذاعة . فهو يستخدم فى عملية البث ، على غرار الإذاعة ، الموجات الكهرومغناطيسية ، ويتم استقباله فى المنزل ، ويصل إلى محيط الأسرة التى لم تتمتع بأى ترفيه أو تسلية قبل انتشار اختراع ماركونى . كما أنه يماثل السينما فى تحقيق الاتصال عن طريق الصورة والكلمة فى آن معا .

ويكمن هنا ، على وجه الدقة ، مصدر الجدل . فهل يعد التليفزيون إذاعة تثريها الصورة أو أنه على النقيض من ذلك ، هو سينما ، يستخدم الطريقة الإذاعية فى البث والإرسال ؟ ولا يلوح أن هذا السؤال عقيم لا طائل من ورائه . فأولئك الذين يتشبثون بأن التليفزيون مستمد من الإذاعة يرون أيضا أن دور الحديث أكثر أهمية من دور الصورة فى تحقيق الاتصال التليفزيونى . فى حين أن أولئك الذين يتمسكون بأن التليفزيون والسينما « جانبان لظاهرة واحدة ومظهران مختلفان لفن التعبير عن الذات بصورة متحركة » (٥) يضفون على الصورة أهمية قصوى – ومن شأن هذا الفهم التأثير على كل من التقويم النقدى للبرامج والأسلوب الفعلى لكيفية تقديمها وعرضها .

وقال رينيه كلير فى حديث صحفى أدلى به لمجلة « عالم السينما » فى عام ١٩٥٣ « لم أر شيئا البتة فى التليفزيون لا يمكن عرضه على شاشة السينما » . وأكد فيليب بات من الناحية الأخرى أن « التليفزيون لا يعتبر سوى امتداد للإذاعة . فالصورة أضيفت إلى الصوت على نحو ما أضيف الصوت إلى الصورة فى السينما منذ ثلاثين **عاما** مضت (٦) » .

ومن الحقيقى أن الإذاعة والتليفزيون يشتركان فى أكثر من سمة واحدة : فكلاهما يستخدم الموجات الكهرومغناطيسية ، ويستطيعان بث أحداث تقع فى التو وذات اللحظة كما تتولى شركة للبث والإرسال تنفيذ برامجهما .

وتتجلى بوضوح تام كذلك أوجه التشابه بين التليفزيون والسينما . فالشاشة الصغيرة « تزاوج » بين الصورة والصوت لتقدم اتصالا هاما . ولا مراء فى أن سرعة تتابع الصور وحركتها وطريقة القطع وموقع آلة التصوير ، كل ذلك يعد بمثابة عوامل تمكن من الاستحواذ على انتباه المشاهد . ومن البين أيضا أنه ليس فى وسع كتاب التليفزيون تجاهل الصورة ودلالتها والاعتماد على الحديث فحسب بغية تحقيق الاتصال .

ويتعين عدم نسيان أن الصورة فى التليفزيون لا تحدث ذات التأثير الذى تحدثه الصورة فى السينما ؛ إذ تحد من تأثيرها قيود مختلفة فى أنواعها . ويثور هنا ، على وجه التحديد ، سؤال خاص بالقيود المفروضة على التليفزيون بوصفه شكلا فنيا ووسيلة اتصال – وهو ما سيجرى تناوله فيما بعد بمزيد من التعمق . ويجب أن ننظر الآن فى تأثير مفهومين مختلفين عن طبيعة التليفزيون على بنية الترفيه والاتصال التليفزيونى ، وعلى اختيار البرامج ، وعلى المهمة التى يتعين أن يؤديها التليفزيون ذاته تجاه وسائل الاتصال الأخرى .

ويرى مارسيل ليربيه [٧] أن التليفزيون ينتمى إلى المجال الصوتى بأكثر من انتمائه إلى مجال الصورة ، فى حين يؤكد بيلن وبرنكور أن البلاغة تحتفظ بمكانتها فى التليفزيون وتجد طريقها إليه ، ولايمكن أن تقتصر هذه البلاغة على الصورة وحدها . كما يؤكد جورج بارتز [٨] أنه ينبغى **توجيه** الجمهور عن طريق الحديث . ويرافق هذا التفوق وتلك السيادة للأحاديث التليفزيونية صفة خاصة تتسم بها هذه الأحاديث ، وكذلك الأحاديث الإذاعية ، تلك هى صفة الهدوء (الهمس) والألفة والثقة التى يتحلى بها الحديث الصادر « من القلب إلى الأذن » (فورستر) . ومن الجلى أن صفة الودية والثقة التى ترتبط بالاتصال التليفزيونى لا تؤثر على العلاقة القائمة بين التليفزيون وجمهوره فحسب ، بل يمتد هذا التأثير حتى إلى موضوع له أهميته القصوى ألا وهو اختيار البرامج الترفيهية ومضامين التقارير الإخبارية .

وإذا ما وضعت فى الحسبان وجهة النظر هذه التى تر كز على خواص التليفزيون المتمثلة فى الثقة والهمس والألفة ، فإن أفضل مادة للبرامج ستكون هى مسرح الألفة Intimate. ويعترف ايجلسيس ، مثلا بأنه قد سلك طريق « الاختراع والخيال » ؛ لأنه

يعتبر أن التليفزيون يتيح خلق الأعمال الفنية على نحو يتفوق على الاستنساخ (النقل) الموضوعى للواقع .

ومن الناحية الأخرى ، هناك من يتمسكون بأن التليفزيون تربطه صلة وطيدة بالسينما ، ومن ثم يؤكدون أهمية الصورة فى تحقيق غايات الاتصال التليفزيونى . ويرى جررين من جامعة كولومبيا أن مفتاح الكتابة البصرية هو الـ Charade (التمثيلية التحزيرية) (*) ، وهو يقصد بذلك تقديم فكرة تعبر عنها وتجسدها وسائل تمثيل رمزية . وقد كان يمكن ، فى الأصل ، التعبير عن الفكرة بالكلمات غير أن هذا **النوع** من ألعاب التسلية ينقلها بصورة رمزية .

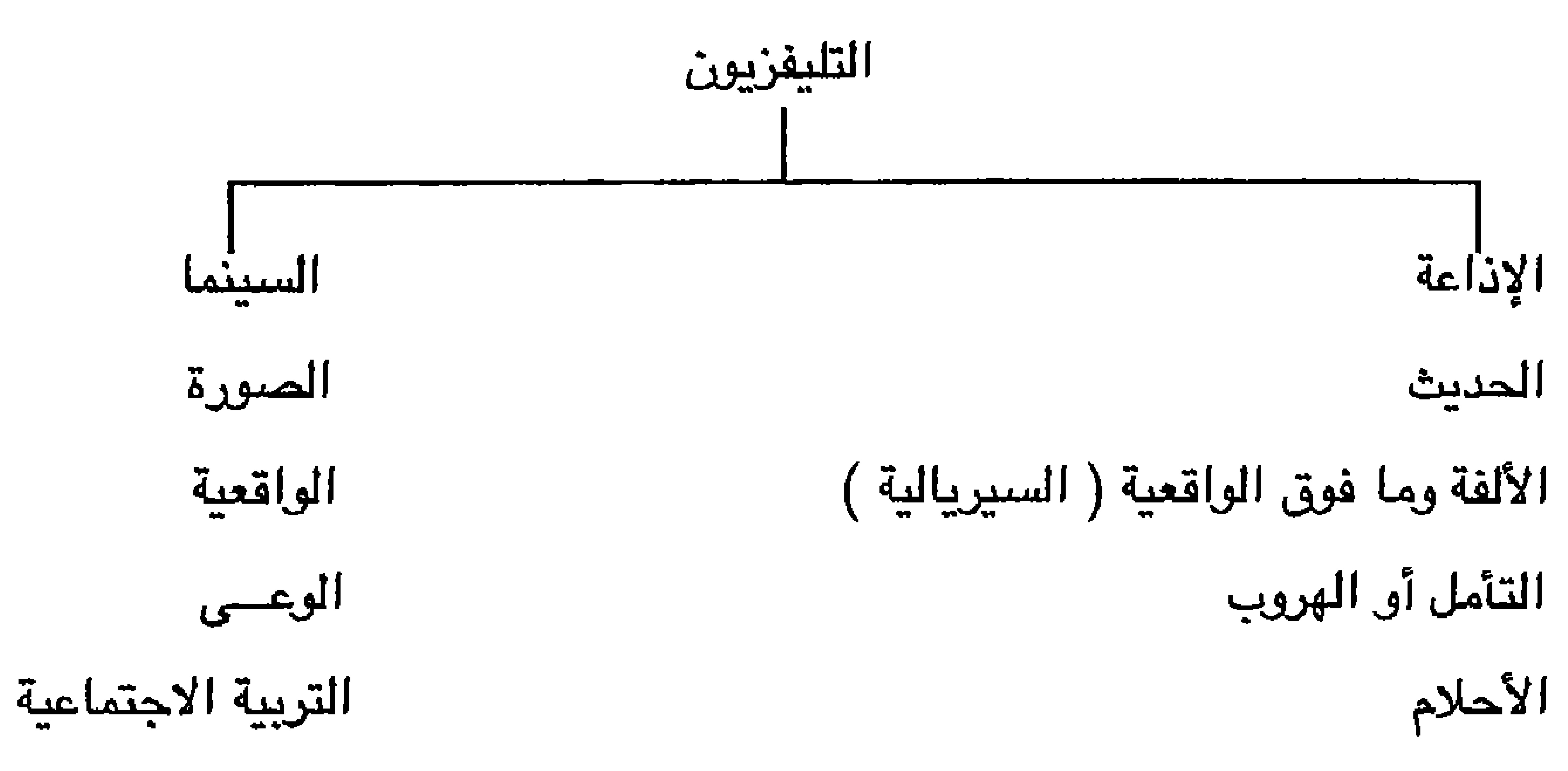
ووفقا لهذه الرؤية ، فإن الصورة ، ولا سيما الصورة التليفزيونية لا تعتبر سوى انعكاس للعالم الواقعى . (ويقول مارسل ليربييه أنه يمكن ألا نطلق على الصورة التليفزيونية اسم صورة على الاطلاق ، ما دام التليفزيون لا ينتج صورا وإنما يعرض خطوطا تتكون من إشارات الكترونية متقطعة) . ويرى ن . فيدرس أن التليفزيون يتسم بخاصية التدمير المستمر لصوره ، السابق إعدادها والاستعاضة عنها بصورة أكثر **حيوية** وقربا إلى الواقع المعاش . وكثير من النقاد مقتنع بأن التصوير فى الاستديو هو مجرد كريستال (بلور) نصف شفاف يصفى صور الواقع - أى أنه لا ينقل **وثائق** ، بل ينقل الواقع ذاته أو بالأحرى ظل الواقع أو انعكاسه .

وإذا ما تم النظر إلى التليفزيون من هذه الزاوية المختلفة تماما فمن الجلى أن مضمونه سوف يتغير تغيرا تاما أيضاً . وكما يرى ليربييه « فإن الواقع هو توابل التليفزيون . . . . وهذا القدر المتاح من عدم إمكانية التنبؤ يضفى على ألوان البث المباشر أهمية لا تضارع . . . » . وفضلا عن ذلك فإن التليفزيون يتسم بخاصية الاستحواذ على العنصر الدرامى فى الأحداث والمجابهات البشرية . وتلك هى آراء الناقد الايطالى كيزيتش وكتاب كثيرين آخرين .

وترى هذه النظرية الثانية أنه لما كان التليفزيون وسيلة تتيح للإنسان الحديث معرفة واقع الحياة البشرية وتمثيلها ، فيمكن أن يستخدم ، علاوة على ذلك ، بوصفه وسيلة للتربية الوطنية والاجتماعية .

(*) لعبة من ألعاب التسلية قوامها مشهد تمثيلى صامت يصور كلمات معينة يطلب من المشترك فى المسابقة أن يخمنها ويتوصل إليها - المترجم .

وإن محـاولة اقتفاء أثر نشأة التليفزيون سواء بالرجوع إلى الإذاعـة أو السينما لا يمكن أن تكون بلا تأثير على تكوين (بنية) لغة التليفزيون واختيار البرامج وبزوغ أنواع جديدة من الترفيه (ألعاب التسلية ، عروض المنوعات ، الاستقصاءات المصورة ، إلخ ..) ، كما تؤثر على علاقة التليفزيون بجمهوره فى خاتمة المطاف . ويمكن توضيح سمات الإذاعة والسينما وبالتالى التليفزيون كما يلى :



وعلى الرغم من أن هذا الرسم التوضيحى يعد ملائما شأنه شأن كل رسم بيانى إلا أنه ينأى عن الواقع .

والحق أن المفهوم الذى يعتبر السينما والتليفزيون مظهرين تتميز بهما لغة الصورة لم يعد صالحا للبقاء .. ويتمثل الخطأ ، الـذى يترتب على طريقة طرح المشكلة ، فى وضع الحديث بجانب الصورة واعتباره من العناصر المكملة لها . فالسينما والتليفزيون لا يقتصران على تمثيل الواقع بالاستعانة بالصورة واستخدام الحديث فقط ، لملء الفجوات بين هذه الصور وذلك لأنه يتزايد اتجاه السينما نحو التمثيل المتكامل للواقع . ويغدو « الحديث » فى هذا السياق **كامنا** فى الصورة وجزءا منها ولا يمكن اعتباره **ثانويا** أو شيئا مكملا لها .

وإذا كان التليفزيون ليس هو السينما إلا أنه ، فيما يبدو ، يحتذى نفس الدرب الذى سلكته السينما ، لأنـه نبع من الحاجة ذاتها ، أى ضرورة **تمثيل** الواقـع تمثيلا تاما ، لكن باستعمال **أدوات** مختلفة **ومواد** مغايرة **وتكنيك** مختلف ، أى باستعمال **فن مختلف** .

والإعلاء من شأن الحديث والصور أو الحط من قدرهما فى كل برنامج إنما يتوقف على مايتمتع به المؤلفون من درجات وعى مختلفة . فنحن نتعامل مع فن جديد ، وكل فن ينمو فى ثلاثة اتجاهات تحددها ثلاثة عوامل : تطور الأدوات والتقنيات ، ومطالب البيئة الاجتماعية ، وشخصيات الفنانين الذين يوجهون تطور الفن فى هذا الاتجاه أو ذاك باستخدام تلك التقنيات ساعين إلى إشباع هذه المطالب .

وتتمثل المشكلة التى تواجهنا الآن فى معرفة من هو ، أساسا ، المؤلف التليفزيونى ثم تأتى فى أعقاب ذلك الصعوبات والقيود (الحدود) التى يتعين عليه أن يتجاوزها ويتخطاها ؟ ثم لابد من تحديد ماهية المراحل الإنتاجية التى عليه أن يضطلع بها فى تأدية عمله ومدى اختلافها عن تلك التى يقوم بها المؤلف السينمائى .

ولنحاول الآن التوصل إلى إجابة عن كل سؤال من هذه الأسئلة .

عمل المؤلف التليفزيونى :

كثيرا ما لاحظ الخبراء أنه من الشاق وضع تعريف للمؤلف التليفزيونى . ومن الممكن اعتباره الشخص الذى ينفذ برنامجا تصوره غيره ، أو هو المنتج Producer

أى من يختار النص والمخرج والممثلين وما إلى ذلك ؟ ويجوز أن يكون المؤلف أحيانا هو كاتب النص أو حتى الشخص الذى يقدمه . وفى خاتمة المطاف فإن مؤلف البرنامج التليفزيونى هو الشخص الذى يسمى هذا البرنامج بشخصيته . بيد أن الشخص الذى يطلق عليه عادة اسم « المؤلف » هو المخرج الذى يبدأ عمله انطلاقا من نص وقع عليه اختياره هو أو اختير له . ويتوقف عمله الإبداعى على فهمه وتفسيره لهذا النص . فالنص يوجد أولا قبل أن يتم تحويله أو ترجمته Transrosed on Translat-ed (وهذان التعبيران مهمان هنا) . ولهذا السبب يميل العديد من الخبراء إلى إنكار إمكانية وجود فن تليفزيونى وتأكيد أن التليفزيون ليس أكثر من وسيلة تستعمل فى نقل (بث) أشكال التغبير الفنى المختلفة .

وإذا لم يقبل هذا الرأى ، فما نقطة بداية العمل الإبداعى الأصيل الذى يقدمه المؤلف التليفزيونى ؟ ومن الجلى أن تحويل نص موجود فعلا (مسرحية ، كوميديا ، رواية أو نحو ذلك) من شكل فنى إلى آخر يثير سلسلة من المشكلات والصعوبات سواء أكان هذا النص لمسرحية أم رواية أم فيلم . فهناك مشكلات تتعلق بالبنية السردية Narra-tive Structure تنشأ عند تحويل عمل فنى من وسيلة اتصال إلى أخرى . وإذا كان يمكن الظن بأن هذه الصعاب لا تنشأ إلا مع الروايات والقصص ، فإنها تنشأ فى

الحقيقة مع المسرحيات والأفلام أيضا . ومن المسلم به أن تسلسل الأحداث فى الرواية لا يمكن أن يحتذى بأمانة ودقة عندما يتم تحويل هذه الرواية إلى شاشة التليفزيون . ويكاد أن يكون من المستحيل احتذاء نهج المؤلف وتعقب جميع التفاصيل والانتقالات والتحولات التى تحفل بها روايته . ويضاف إلى هذا أن موقف مشاهد التليفزيون يختلف تمام الاختلاف عن موقف قارىء الرواية الذى يخصص وقتا أطول لمتعته . وتتمثل المهمة الأولى التى تواجه المؤلف التليفزيونى فى قيامه بعمل توليف أو تجميع زمنى Time Sjmthesis مما يحتم عليه استبعاد بعض أجزاء العمل الأدبى وإبراز جوانب أخرى ، ثم يتعين عليه بعد ذلك اختيار الشخصيات الرئيسية فى الرواية، ويعتمد اختياره على ما يتمتع به من حساسية فنية وقدرة على التخيل . وتعد الإضاءة وآلة التصوير (الكاميرا) وكيفية استعمالها (زوايا التصوير وأوضاعه) عوامل مهمة تمكن المؤلف من تحقيق نتيجة موفقة وتفسير سديد للنص . ويجوز أن تختلف نوعية النص اختلافا كبيرا فيمكن أن تكون مجرد تخطيط أولى للأحداث والشخصيات البارزة ، كما أن هذا النص يجوز أن يكون عملا شهيرا قدمه كاتب جدير بالثناء والتقدير لأنه قام بعملية البث ؟ ويجب أن يكون واضحا أنه فى حالة تقديم رواية لبلزاك أو ديستويفسكى أو مسرحية لشكسبير فإنه يتعين الإقرار بأن الشخص الذى اخترع الشخصيات وما يحكم تصرفاتها من منطق داخلى وما تتحلى به من قوام متماسك فضلا عما يعترى حياتها من أحداث درامية فإن ذلك الشخص هو المبدع الحقيقى **للدراما** وهو **الشاعر** بالمعنى الايتمولوجى للكلمة . فى حين أن المخرج الذى يترجم العمل إلى صورة تليفزيونية جيدة ، يظل فى هذه الحالة ، مخرجا وليس مؤلفا بالمعنى الحقيقى للتعبير . وقد يعبر عمله عن درجة رفيعة من المهارة غير أنه لا يعد عملا فنيا . وإذا لم يكن يتاح له سوى تخطيط أولى Outline لا تتحدد فيه معالم الشخصيات بصورة واضحة ؛ فى هذه الحالة فإن عمله الإبداعى سيكون بالضرورة أكثر كثافة واتساما بالطابع الشخصى . ويمكن القول إن ثمة مراحل متدرجة فى عمله ، وينشأ تناسب عكسى بين نوعية النص المكتوب والقيمة الإبداعية لعملية تحويله إلى التليفزيون . كما قد يحدث ألا يقدم نص مكتوب للمؤلف فيضطر إلى كتابة نص بنفسه . ويرجع عدم تكرار هذا الاتجاه كثيرا جدا إلى أسباب عارضة تماما ، كما أنه ينبع من بعض الممارسات التى رسخت فى مجال الإنتاج التليفزيونى والسينمائى أيضا . ومن الصعب ، فى الواقع ، أن يعهد بإنتاج نص إلى مؤلفه ، حتى ولو كان هذا التصرف مفيدا وعمليا ، وذلك لأنه يفضل دوما الاستعانة بالمخرجين **المجربين وذوى الخبرة** . مما يؤكد أن الإخراج يعتبر حرفة أكثر من اعتباره فنا .

وتثور المشكلات ذاتها فى مجال الإنتاج السينمائى . ويمكن القول بأنه تزايد اللبس وسوء الفهم فى السنوات الأخيرة عندما شرع المنتجون فى تفضيل الموضوعات المقتبسة من المؤلفات الأدبية الكبرى .

والحق أن صعوبة تقديم صياغة نظرية لا لبس فيها عن مؤلف العمل التليفزيونى أو حتى السينمائى ربما تنبع على وجه الدقة من أن العلاقة بين المخرج وكاتب النص تختلف باختلاف كل حالة ومن حالة لأخرى ، من مجرد الفكرة التى لا تعتبر أكثر من حافز للمخرج لأنها تكون غير محددة بوضوح تام إلى الرواية الكبرى أو المسرحية الشهيرة ذات الشخصيات التى تحددت معالمها بصورة نهائية قاطعة . ويلاحظ د الساندرو فى هذا الصدد أن موقف المؤلف من النص الذى يقدم إليه يمكن أن ينقسم الى ثلاثة أنواع : الإخلاص لروح العمل فقط ، الإخلاص لروح العمل وشكله ، اتخاذ موقف مستقل من هذين العنصرين . ويمكن الانتقال فى هذا السياق من **الحرفة** إلى **الفن** ومن **الترجمة** إلى **الإبداع** .

حدود التليفزيون وإمكاناته :

لقد أشرنا ، عند محاولة تعريف المقصود بالفن ، إلى الأدوات والمواد والتقنيات .

ويمكن أن تساعد هذه المصطلحات فى فهم عمل المخرج التليفزيونى .

والاختلاف الأول الذى يسترعى الانتباه فى التمييز بين السينما والتليفزيون هو صغر حجم شاشة التليفزيون بمقارنتها بشاشة السينما . ويمكن أن يضاف إلى هذا أن السينما اتجهت فى السنوات الأخيرة إلى تطوير إمكانات الحيز الذى تحتله الشاشة . وفى حين أن التليفزيون يسعى إلى تطوير أعماق الصورة قدر الإمكان ولا يلجأ إلى توسيع نطاق الحيز الذى تشغله الصورة . وتترتب على ذلك عدة نتائج تتعلق باللغة التليفزيونية الموحدة : إذ تصبح مقدمة الصورة العنصر الأساسى فى التلفزيون ، مع استبعاد المناظر العامة وتحاشيها قدر المستطاع ، كما أن عدد الممثلين الذين يظهرون على شاشة التليفزيون فى وقت واحد لا يتجاوز ثلاثة أو أربعة ممثلين . ويجوز القول إن شاشة التليفزيون ، فى حدود إمكاناتها ، ملائمة لعرض الوجه الإنسانى . ويبدو أن ذلك الأمر حقيقى بحيث إن موقع آلة التصوير لا يحدد ، وفقا للمصطلحات الفنية المستخدمة فى التليفزيون ، تبعا للحيز المكانى المحيط بالممثل وإنما يتحدد مكانها وفقا لحجم الممثل وذلك لأن الحيز المكانى (المساحة) فى التليفزيون

يتحدد على ضوء تحركات الممثل وتصرفاته . ومن المستحيل تخيل أن التليفزيون الأصيل يستطيع تقديم لقطة مشابهة لتلك اللقطات التى يظهر فيها شارلى شابلن من الخلف نازلا عبر طريق ممتد طويلا .

وفى خاتمة المطاف فإن ما ينبغى أن يكون أحد القيود الأساسية المفروضة على التعبير التليفزيونى قد خلق إمكانية جديدة من إمكانات التليفزيون ، أى قدرته على النفاذ السيكولوجى إلى الشخصية وهو ما لا يمكن أن يتوفر للسينما أو المسرح .

ولقد أدرك عديد من الخبراء هذه السمة الأساسية المميزة للغة التليفزيونية . ويؤكد ماى « إن الموضوع الأول والأساسى لكل صورة تليفزيونية ناجحة هو الإنسان » . ويقول نورمان سوالو عند إشارته إلى المعلق على البرامج الوثائقية إن « التليفزيون وسيلة ترتبط بالشخصية وسيظل كذلك » (٩) . ويرسى دالساندور معالم نظرية عن الاتصال التليفزيونى معتبرا إياه « فن الحركة المقلدة Mimic » . والحق أن حركات الإنسان هى التى تشغل الحيز المكانى فى التليفزيون وتحدد معالمه .

وما يؤكد صحة هذه النظرية وسلامتها النجاح الذى تحظى به ألعاب التسلية التليفزيونية التى تكون فى الأساس مرتبطة بشخصية الإنسان كما هى فى واقع الحياة .

وإذا ما تمت المقارنة بين مخرج السينما ومخرج التليفزيون فإنه سرعان ما يتضح أن مخرج التليفزيون عليه أن يتخطى عقبة كؤود .

وإذ يضطلع مؤلف الفيلم بعمله على مراحل مختلفة تبدأ من الاشتراك فى عملية القطع (تنقيح الأفلام) وصولا إلى الإعداد النهائى لشتى المشاهد واللقطات ، فإن المؤلف التليفزيونى يضطر إلى أن يختار ، فى حجرة المراقبة التى تعرض فيها الصور ، ما سوف يشاهده على الفور آلاف المشاهدين . ولا يستطيع أن يرتكب أى خطأ أو ينتابه التردد ، لأن الصور ما تكاد تظهر على شاشة التليفزيون حتى تختفى ولا يستطيع مبدعها ، مثله مثل المشاهد ، أن يعود إليها كى يصلح منها أو يدخل عليها أى تحسينات . وتترتب على ذلك نتيجتان ، تحدد إحداهما شخصية المؤلف بل **ومهمته** بصفة أساسية ، فى حين ترتبط النتيجة الأخرى بالزمن الذى يستغرقه عرض الواقع فى التليفزيون .

ولكى يمكن فهم دلالة الموضوع الأول الخاص بالعلاقة بين شخصية المؤلف وعمله من المفيد النظر فى الاختلاف بين كاتب جيد ومتحدث جيد .

ومن المعلوم أن بعض الكتاب ينال شهرة لأنه يتقن أسلوب الكتابة غير أنه لا يستطيع إجادة الحديث أمام الجمهور . ومن الناحية الأخرى ، هناك متحدثون فصحاء فى وسعهم الاستحواذ على انتباه جمهور ما بفضل فصاحتهم التى تتسم بطابع عفوى. ومن البين أن العمليات العقلية لا تكون متماثلة عند هذين الفريقين . فبينما يحتاج الفريق الأول إلى التفكير والتركيز لكى يستطيع التعبير عما يجول فى خواطره من أفكار فإن الفريق الثانى يتميز بسرعة رد الفعل مما يتيح له أن يجد على الفور شكلا تعبيريا فعّالا وناجحا . ونفس الشىء ينطبق على مؤلف التليفزيون والمؤلف السينمائى ، كما أن العلاقة بين السينما والتليفزيون تشبه العلاقة بين الكتاب والحديث .

ونصل هنا إلى الخصائص الأساسية التى يتميز بها التليفزيون : المباشرة والعفوية (التلقائية) والحالية (الآنية) .

وهكذا يغدو التليفزيون شكلا من الاتصال ***الفورى*** أو المباشر ، بحيث يمكن القول أن ***التعبير*** **Expression** ***والعروض*** **Representation** يتزامنان فى التليفزيون ، أى أن الزمن اللازم لعملية الإبداع هو نفس الزمن الذى يتطلبه عرض العمل أو مشاهدته ، وذلك يعنى أن العنصر الزمنى يكون متماثلا سواء بالنسبة للمخرج أو المشاهد . وهل يمكن أن نستخلص من ذلك أن الزمن التليفزيونى يتماثل (يتطابق) مع الزمن الحقيقى ، بينما الزمن السينمائى مصطنع إن أمكن القول ؟ والحق أنه لا يمكن استخلاص هذه النتيجة ، لأن الزمن فى عملية الإبداع الفنى يكتسب دوما طابعا رمزيا . ولا يستطيع مؤلف البرنامج التليفزيونى ، حتى لو كان تقريرا عن حدث واقعى ، مراعاة الزمن الفعلى أو الحقيقى مراعاة تامة دقيقة . وإذا ما أخذنا مثلا « ريبورتاج تليفزيونى » عن احتفال دينى أو اجتماعى فإنه لا يمكن تواجد المصور أو آلة التصوير فى كل مكان ، وحتى لو تم استخدام عدة آلات تصوير فإنه يتعين على المؤلف اختيار الأجزاء التى يعتبرها بالغة الأهمية والاقتصار عليها . وسوف ننتظر بعد قليل فى تأثير هذا الانتقاء على موضوعية تقديم الأخبار . ويكفى الآن إيضاح أنه يتعين على مؤلف البرنامج التليفزيونى ، مهما كان موضوعه (وثائق ، أخبار ، خلق عمل أصيل) ، تذكر

أنه لا توجد مرحلة تالية تتيح له تغيير الخط الروائى فى عمله . ويجب أن يعمد إلى إيجاد توليف زمنى Sgnthesis بما يحقق إرضاء الجمهور .

وتتمثل الحدود أو القيود التى لابد أن يؤدى المؤلف التليفزيونى عمله فى إطارها فى صغر حجم شاشة التليفزيون وافتقاد أى تنقيح لاحق فضلا عن الطابع الفورى المباشر والعفوى الذى يتسم به الاتصال ، وضرورة بناء القصة أو الدراما مع التركيز على الشخصات الأساسية والاقتصار على تصرفاتها .

بيد أن هذه القيود ذاتها يمكن أن تتيح إمكانات كبيرة للتعبير الأصيل بقدر ما يستطيع المؤلفون التحكم فيها واستخلاص ميزاتها وتحويلها لصالحهم .

فشاشة التليفزيون يمكن أن تجد فى العمق ما يعوضها عن صغر حجمها . وسوف يكون من الشاق على المؤلف التليفزيونى أن يجعلنا نشاهد عظمة وروعة العالم المادى الذى يعيش ويعمل فيه البشر ، بسبب صغر حجم الشاشة ، غير أنه يستطيع أن يعرض علينا انعكاسات هذا العالم فى أعين البشر وعلى وجوههم كما أنه فى وسعه أن يجعلنا نكتشف الوجه الإنسانى بجميع مافيه من تعقيدات وجمال وعمق فى التعبير .

وإن الصورة التى يسعى التليفزيون إلى تقديمها لم تتضمن حتى الآن أى قدر من ذلك الجمال الرائع الذى توصلت إليه وعبرت عنه الصورة السينمائية . مما يجبر المؤلف على الحد ، قدر المستطاع ، من مكونات الصورة المبثة .

ومع ذلك ، فإن هذا التقييد يمكن أن يصبح ميزة عند المؤلف الذى يعرف كيف يستمد منه أفضل جوانبه . وهنا نصل إلى أعظم الإمكانات التى ينطوى عليها الفن التليفزيونى . ويستطيع هذا الفن بفضل تركيز الصراع الدرامى فى شخصية واحدة أو عدة شخصيات محدودة أن يصبح أوثق صلة بالمشاهد وأقرب إليه ويزيد من مقدار مشاركته ، وبرغم أن هذه المشاركة قد لا تكون مثيرة للمشاعر أو متوقدة عنيفة كما هو الحال فى السينما ، فإنها لا تعتبر أقل حيوية لأنها أكثر وعيا . وبعبارة أخرى فإن مشاركة مشاهد التليفزيون يمكن أن تتحقق حتى على الصعيد العقلانى .

وفضلا عن ذلك ، فإن المؤلف يتمتع بحرية أكبر فى السرد . ويمكن مثلا أن يشير إلى شخصيته باستخدام ضمير الغائب ، أى أنه يستطيع أن ينفصل عن الشخصية عندما يجد ذلك ملائما . ويستطيع أن يستعين بما يسمى ***الصوت الداخلى*** . ففى وسع الشخصية التليفزيونية ألا تنبث ببنت شفة ، ومع ذلك فإننا يمكن أن نسمع صوتها ، فذلك هو ***الصوت الداخلى*** ، ومن ثم يصبح فى وسع المشاهد النفاذ إلى أعماق الشخصية ذاتها مما يحقق أقصى قدر من المشاركة . فالأفكار والمشاعر التى تعبر عنها الكلمات تنعكس مثل الموجات على العينين والوجه . ومن هنا فإن أحد إمكانات التليفزيون تتمثل فى عرض الدراما لا من زاوية تطورها الخارجى (عرض الوقائع) وإنما من حيث تطورها السيكولوجى . ويقول د الساندرو : إن التركيب السردى للدراما التليفزيونية ينبغى أن يقوم على تطور الشخصيات (١٠) .

كما نستطيع أن نبحث ، ضمن إطار هذا المنظور الجديد ، مشكلة العلاقة بين الصورة والحديث فى التليفزيون . ومن الجلى أن الحديث فى عالم يكون العنصر الأساسى فيه ، إن لم يكن العنصر الوحيد ، هو الإنسان يعد أكثر أهمية منه فى الفيلم ، حيث يعتبر الإنسان فى عالم الفيلم مجرد عنصر من العناصر التى تشملها المناظر الطبيعية . ولايمكن للحديث أن يأخذ المكانة التى تحتلها الصورة وإن كان يعد عنصرا من العناصر البالغة الأهمية فى العالم الذى يصفه التليفزيون .

وبما أننا لا نستطيع أن نزعم ماسيكون عليه المستقبل ، لذلك فإن هذا القيد يتمثل على الأقل فى عرض عالم الطبيعة . ويؤثر على عرض الرحلات المصورة تليفزيونيا والأفلام الوثائقية . ويعود الفضل فى نجاح الكثير من هذه البرامج إلى تركيز الاهتمام على أوجه الالتقاء بين البشر واكتشاف قدر إنسانى مشترك بين الأشخاص الذين يجرى تقديمهم . وهو مايعد فى أحوال معينة بمثابة اكتشاف أصيل ندين به للتليفزيون . ومن ثم فإن لغة التليفزيون تدين بأصالتها للقيود الخاصة بها (مما يذكرنا بنظرية ارنهايم عن لغة السينما) ، وذلك بالقدر الذى يستطيع به المؤلف أن يستخدمها لصالحه .

ولايمكن اختتام هذا النقاش الخاص بالقيود الفنية المفروضة على التليفزيون دون التعرض لمشكلة ممثل التليفزيون ، لأن الممثل الذى اعتاد على تأدية أدوار معينة فى السينما أو المسرح يجد نفسه فى الاستديو خاضعا لعدة قيود تثير أمامه بعض الصعاب ، لابد من التغلب عليها .

ويعترف جورجيو البيرتاتزى ممثل مسرح عمل فى التليفزيون الإيطالى ، بوجود صعاب خاصة بالتمثيل التليفزيونى ويقول : إن الممثل يواجه فى التليفزيون مصاعب خاصة مثل ضرورة أن يحفظ عن ظهر قلب الدور الذى يؤديه ، وأن يزامن الحدث والكلمات بكل دقة .. وحالما يضاء النور الأحمر فى آلة التصوير ، فعليه أن يشعر مقدما أن دوره قد حان ، لأنه من المهم ألا يضبط متلبسا **بالراحة** . وفضلا عن ذلك ، فإنه يجب أن يكون واعيا بالمسافة التى تفصله عن الجمهور الذى يكون قريبا من الشاشة ولايبتعد عنها بأكثر من ثلاثة أمتار ولابد أن يجعل نفسه فى حالة دائمة من التوتر مع الحرص على انسياب التعبير واستمراره بلا انقطاع ، لأنه شديد القرب من المشاهد ... وإن ممثل التليفزيون الذى يبدى أقصى جهد للاقتصاد فى حركاته ويظهر أعظم قدر من تعبيره الفنى تقع عليه مسئولية مماثلة لمسئولية المخرج فيما يتعلق بالحديث الذى يوجهه إلى الجمهور» (١١) .

وتعد هذه الاعترافات التى يقدمها ممثل مسرحى انتقل للعمل فى التليفزيون مفيدة ونافعة فى تقدير الصعاب الخاصة التى يفرضها التليفزيون على الممثلين . وكان برنكور محقا فى ملاحظة أن ممثل التليفزيون يجوز مقارنته بالبهلوان الذى يعمل دون شبكة ، ولذلك فإن أسلوب أدائه لابد أن يختلف اختلافا تاما عن أسلوب أداء ممثل المسرح وعن ممثل السينما على الأخص . ويعتمد ممثل التليفزيون فى خلق الشخصية على تعبيرات الوجه بصفة أساسية بأكثر من اعتماده على حركات الجسم كله . ولذلك يتعين عليه تطوير أسلوب فى التمثيل بالغ الاختلاف ، يتميز بالأصالة ، ويجب عليه أن يتحكم فى جميع مصادر التمثيل الصامت (mime) المتاحة له ، وذلك بأقصى قدر مستطاع .

ولابد أن تكون طريقته فى الأداء دقيقة للغاية أو مايسمى «بالأداء الدقيق» ؛ لأن أبسط توتر فى عضلات وجهه سوف يؤثر على الجمهور . وقد اتضح أن التليفزيون يدفع الممثل إلى أن يسأل نفسه ، للمرة الأولى ، أى تعبير يجب أن يتحلى به نيرون عندما يشاهد روما تحترق ؟ واعترف ممثل مسرحى آخر هو باولو ستوبا ، إلى أحد الصحفيين فى مجلة إذاعية ، بأن التليفزيون أكسب الجمهور وحتى الممثلين أنفسهم تذوق الحقيقة . «فالتليفزيون يقضى ، إلى حد كبير ، على نوع معين من التمثيل الخطابى التقليدى الذى مضى زمنه ...» .

ونحن هنا أمام مثل مهم للغاية يوضح المزايا التى يستطيع أن يستمدها مؤلف ذكى وحساس من القيود التقنية التى يفرضها التليفزيون ؛ لأنه فى وسع المؤلف التليفزيونى أن يخلق قدرا من التعاون المثمر مع الممثل على نحو لم تتوفر له أى نماذج فى المسرح التقليدى . ويمكن القول أيضا إن ممثل التليفزيون عندما يكون على وعى تام بإمكاناته يعتبر شريكا للمؤلف فى إعداد التمثيلية التليفزيونية . وفى الوقت ذاته ، فإن أداءه ، الذى يكاد أن ينحصر ضمن إطار تلك الحدود الضيقة التى يصعب تجاوزها ، ينفذ بعمق إلى سيكولوجية الشخصية ، ويكشف لنا البعد الحقيقى الشامل للبواطن الداخلية التى لانتبين تماما ما تنطوى عليه من جمال وأبعاد .

وأخيرا فإنه يلوح جليا من هذا الفحص الوجيز للقيود التقنية المفروضة على التليفزيون أن هذه القيود من الممكن دوما لمؤلف بارع وذكى أن يحولها إلى مزايا وإمكانات لاحصر لها .

بيد أن القيود المفروضة على التليفزيون لاتقتصر على الجوانب الفنية والتقنية فحسب ، فثمة قيود من أنواع أخرى ، ولاسيما القيود السوسيولوجية والإيديولوجية ، والتى لايكون سهلا ومتيسرا التغلب عليها . وسوف نقدر أهميتها ومداها عندما نتناول عرض الأخبار التليفزيونية .

أصالة الأخبار التليفزيونية وتشويهها :

يمكن اعتبار التليفزيون ، وكذلك الإذاعة ، من بين أهم العوامل الاجتماعية الثقافية التى تتحكم فى تزويد مجتمعنا بالأنباء .

وتلوح الأخبار المتلفزة أكثر أشكال عرض الأخبار وتقديمها أصالة . وتكتسب المزايا الهائلة التى تنطوى عليها الصورة التى تتيح لنا ، أو يحسن أن تتيح لنا ، المشاركة فى الأحداث الواقعية التى يقدمها العرض التليفزيونى أو الخدمات الإخبارية . وفضلا عن ذلك فإن التليفزيون يعرض علينا هذه الأحداث فى ذات وقت حدوثها . ولهذا السبب قال خبراء وسائل الإعلام إن التليفزيون يحقق للمشاهد ميزة الوجود الكلى الشامل (ubiquity) . بيد أن دراسة الموقف عن قرب تجعل من اليسير إدراك أن الأمر ليس على هذا النحو تماما .

وفى الواقع فإن الأخبار الخاصة بالأحداث الواقعية ، التى ينبغى أن تكون الموضوع الرئيسى للتليفزيون بوصفه وسيلة اتصال، تعتبر ، قبل وصولها إلى الجمهور ، من خلال عدة مصفيات ، تجعلها مشوهة ومبتورة بكيفية لايمكن تداركها . وهذه المصفيات متعددة الأنواع وتعمل على مستويات مختلفة .

وفى المقام الأول ، يجب تذكر أن نطاق التغطية الإخبارية فى التليفزيون لايتسم بالاتساع ، كما يظن عادة ، وذلك لأن تعقد المعدات الفنية (آلات التصوير ، الميكروفونات ، الأسلاك ، ووسائل الرقابة) يجعل التليفزيون أقل قدرة على الحركة والانتقال بسرعة من الإذاعة أو الصحافة .

كما أنه يجب ألا يغرب عن البال أنه يتعذر دوما تغطية جميع الأحداث السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية الكبرى ، بل إنه عندما يغدو ممكنا تغطيتها فإن الظروف التى يعمل فى ظلها المحررون والمصورون لاتكون مثالية .

وإذا ماتم النظر إلى الأمر من أدنى المستويات ، أى من زاوية ظروف العمل الفنية فإنه يتضح أن العرض التليفزيونى يصيبه البتر والحذف ؛ لأنه لابد أن تختار من الأحداث اليومية العديدة **تلك الوقائع التى يمكن تصويرها** . وكذلك لابد أن تختار من هذه الأحداث الزوايا أو الجوانب التى تدخل فى مجال رؤية جهاز التصوير ، وهو مايعتمد على المكان الذى توجه فيه آلة التصوير . وفى خاتمة المطاف فإن عملية الانتقاء من المحتم أن تتأثر بشخصية المحرر ، بما يعنى عدم الموضوعية التامة .

وإذا ماتم الانتقال إلى المستوى التنظيمى فإننا نصل إلى مصفيات أرفع وأكثر رهافة . ويتعين الإقرار بأن بنية أو هيكل تنظيم التليفزيون يؤثر تأثيرا هائلا على عرض الأخبار المتلفزة .

إن وسائل الاتصال الجماهيرية الكبرى ، ولاسيما الإذاعة والتليفزيون ، تواجه الآن معضلة غير قابلة للحل تقريبا : فإذا كان فى وسعها تفادى تأثير الدعاية الإيديولوجية ، التى تمارسها النظم الشمولية ، فإنها تقع بشكل لامفر منه فريسة لقوى اقتصادية تستخدمها كأدوات ، تستعبدها لطغيان الإعلان وسطوته . ولايصعب فهم كيف يفرض هذا الطغيان المزدوج على الجمهور من خلال عرض الأخبار المتلفزة ، وخاصة إذا كانت القدرات النقدية للجمهور غير ناضجة ، إما لأسباب ثقافية أو بحكم السن ليس إلا . كما أن العرض التليفزيونى الذى يبدو أنه يكتسب موضوعية الصورة يمكن التلاعب به وتشكيله وتحريفه بعدد كبير من الحيل : كمية التغطية التى تعطى لموضوع إخبارى ، المكانة التى يحتلها بين الموضوعات الأخرى ، اختيار اللقطات وماشابه ذلك . وعلى سبيل المثال ، فإن تقديم برنامج وثائقى يتسم بموضوعية ظاهرة عن أحداث تجرى فى بلد يختلف من الناحية الإيديولوجية عن البلد الذى يوجد فيه التليفزيون سوف يلجأ إلى عرض أشخاص يرتدون ملابس غير أنيقة أو رثة ومنازل حقيرة ونحو ذلك . وربما كانت هذه المشاهد ذاتها مشاهد أصلية إلا أنها تختار قصدا وعمدا لتوليد انطباع معين عن **كيفية سير الأمور فى هذا البلد** . ويمكن تقديم أمثلة عديدة مشابهة وكلها توضح بجلاء أن التليفزيون يخضع أكثر من أى وسيلة إعلامية أخرى للقوى المسيطرة على المجتمع .

غير أنه من جهة أخرى ، فإن عرض الأخبار المتلفزة يقدم عنصر مشاركة غير متوفر فى وسائل الإعلام الأخرى . وإذا كان عرض التليفزيون لحدث يهم المجتمع يجرى فى ظل ظروف عادية فإن أهميته الأساسية بل وقيمته تتمثل فى الطابع الفورى المباشر الذى يتسم به الاتصال . فالمحرر ينقل لنا مباشرة جوانب الموضوع التى يعتبرها أكثر أهمية ودلالة . ولايتسع لديه الوقت ولاتتوفر له الوسائل لتصحيح انطباعاته . وفى هذه الحالة فإن المعلومات البصرية تكون كافية فى حد ذاتها ولا تحتاج إلى مزيد من الشرح بفضل غزارة التفاصيل ووفرتها وتقدم للمشاهد معرفة وفهما للحدث بما قد يتجاوز مقاصد المحرر ومدراء هيئة التليفزيون .

بيد أنه لايمكن التوصل إلى هذه النتيجة إذا لم يكن فى استطاعة المشاهد **قراءة** الصورة التليفزيونية . وقد لوحظ أن البث المتلفز يعد دوما بمثابة حوار ، وعند مناقشة موضوع التليفزيون لايجب إغفال أحد العناصر المشاركة فيه ، ألا وهو الجمهور ، الذى لايمكن اعتباره أقل أهمية من العناصر الأخرى .

ولذا يتحتم الآن فحص التكوين السوسيولوجى لجمهور التليفزيون وحالته السيكولوجية .

جمهور التليفزيون ومشكلات النقد :

إن أهم ما يتميز به جمهور التليفزيون هو سرعة نموه الشديدة ولاسيما فى مناطق معينة . ففى إيطاليا ، مثلا ، نجد أن عدد المشاهدين الذين حصلوا على ترخيص لأجهزتهم زاد من ٣٦٠٠٠٠ مشاهد فى ١٩٥٥ إلى مليون مشاهد فى ١٩٥٨ و ٢٨٠٠٠٠٠ مشاهد فى ١٩٦١ . كما أن عدد المشاهدين فى الولايات المتحدة ارتفع من ١٧ مليون مشاهد فى ١٩٥٢ إلى قرابة ٣٧ مليون مشاهد فى ١٩٥٥ .

وقد يكون مما له أهميته البالغة بحث التغيرات التى طرأت على هذا المنحنى الذى لم يكن متماثلا البتة . غير أن مايهمنا فى هذا الصدد هو تكوين هذا الجمهور ومطالبه من الشاشة الصغيرة .

وما أكثر البحوث والدراسات التى أجراها الخبراء عن هذا الموضوع ونستعرض فيما يلى أهم النتائج .

من الجلى أن أصغر فئات الأعمار الواقعة فيما بين ٥ - ٧ سنوات تهتم أكثر من غيرها بالتليفزيون . وقد اتضح من البحث الذى أجرى فى كامبردج بولاية ماساشوستس أن الأطفال الأمريكيين يقضون ساعتين ونصف ساعة فى مشاهدة التليفزيون .

كما أنه يتبين من الدراسة التى أجريت فى ايطاليا أن الاهتمام بمشاهدة برامج التليفزيون يبتدئ منذ فترة مبكرة فى حياة الطفل قد تبدأ منذ عامه الأول . ويظل هذا الاهتمام الشديد ملازما له حتى سن العاشرة . كما أن البيئة الجغرافية والاجتماعية والثقافية تؤثر تأثيرا كبيرا على منحنى الاهتمام .

أما فيما يختص بالعلاقة بين المستوى الثقافى ودرجة الاهتمام بالتليفزيون ، فإن الأرقام توضح أن الاهتمام بالتليفزيون يتناسب عكسيا مع المستوى الثقافى . وقد اتضح من الاستقصاء الذى أجرته هيئة الإذاعة البريطانية فى عام ١٩٥٠ أن أول أسرة تشترى التليفزيون من بين الأسر العديدة ، يحتمل أن تكون ذات مستوى تعليمى أدنى من غيرها .

وأسفر الاستقصاء الهام الذى أجرته منظمة اليونسكو فى عام ١٩٥٤ عن نتائج مماثلة . فقد أحرز التليفزيون نجاحا ساحقا عند الأطفال والراشدين الأميين والأسر الأفقر حالا . وهو مايتعارض - خاصة فيما يتعلق بالأسر الفقيرة - مع التوقعات التى سادت بدايات التليفزيون . وقد كان متوقعا أن يظل التليفزيون وسيلة ترفيه مقصورة على الأسر الغنية بسبب ارتفاع ثمن الجهاز . وقد اتضح الآن عكس ذلك ، فهو يروق للطبقات الأفقر ولاسيما أولئك الذين يعيشون فى المناطق المتخلفة .

كما أنه من الحقائق البالغة الأهمية فى إيطاليا أن مشاهدة التليفزيون لاتقتصر على الحائزين للأجهزة فحسب وإنما يجرى قدر كبير من المشاهدة فى الأماكن العامة مثل المقاهى والأندية الثقافية وصالات البلدية وماشابه ذلك . وتبين الإحصاءات التى جمعتها إدارة الرأى العام بهيئة الإذاعة الايطالية أن عدد الذين يشاهدون بعض البرامج يصل أحيانا إلى قرابة ١٣ مليون مشاهد من بينهم ٥٨٪ حصلوا على تعليم ابتدائى و٧٪ نالوا تعليما جامعيا . وثمة بيانات أخرى متاحة توضح أن درجة الاهتمام لدى الأطفال فيما بين سن ٨ و ١٢ سنة قد تصل إلى ٩٨٪ . كما أن نسبة عدد الأطفال الذين يشاهدون التليفزيون يوميا تصل إلى ٦٦٪ فى المناطق الجنوبية من ايطاليا و ٥٩٪ فى المناطق الشمالية .

وتكفى هذه البيانات لإيضاح المسئوليات الخاصة التى يجدر أن تضطلع بها وسيلة إعلامية مثل التليفزيون تجاه جمهورها وعلى الأخص الجمهور الذى يتميز بانخفاض مستواه التعليمى وصغر سنه .

غير أن الأمور لايزال يشوبها قدر من التعقيد الشديد لأن جمهور التليفزيون يتكون من فئات متباينة للغاية من الناحية الاجتماعية - الثقافية . وتثور هنا أصعب مشكلة : كيف يمكن إيجاد قاسم مشترك بين فئات تختلف فى السن والتعليم والعادات والأذواق والاحتياجات . ويقع على عاتق مؤلفى التليفزيون إعداد نصوص يفهمها السواد الأعظم من المشاهدين دون أن تزعج الضمائر أو تبعث الخوف أو تعمل على إثارة الذعر ، وأن تتسم فى الوقت ذاته بطابع تربوى .

وقد يبدو من المهم الآن النظر فى الحالة السيكولوجية لكل من مشاهدى التليفزيون والسينما ومدى الاختلاف القائم بينهما .

وقد نالت هذه المشكلة اهتمام علماء النفس والاجتماع ؛ وتم بحثها فى ارتباطها بفئات العمر المختلفة . ومن الجلى أن الحالة التى يكون عليها مشاهد التليفزيون تختلف اختلافا بينا عن حالة مشاهد السينما ، ويمكن إيجاز هذا الاختلاف فى أن مشاهد

التليفزيون يكون فى وضع يسمح له باستخدام ملكاته النقدية وممارسة النقد العقلانى ، بمعنى أن يشاهد التليفزيون أساسا بوصفه وسيلة لنشر معلومات واقعية ، غير أن مشاهد السينما ينغمس فى عالم الفيلم ناشدا نسيان العالم الذى يعيش فيه وواقع حياته اليومية .

ومن الممكن القول بعامة إن المشاهد **يؤمن** بالتليفزيون ، وأنه مقتنع بأن الشاشة الصغيرة ، خلافا للشاشة الكبيرة ، تفتح له نافذة على الحياة الواقعية التى تعيشها الشعوب الأخرى ، فى حين أن مشاهد السينما يدرك أن مايقدم إليه ليس أكثر من حلم ، يقبله على علاته . ومن الطبيعى ألا ينطبق هذا القول على الفيلم الذى يتسم بقيمة فنية أو عندما تتوفر للجمهور القدرة على نقده . غير أننا نعلم أن الأفلام الفنية تمثل نسبة محدودة للغاية من الإنتاج الحالى . كما أن السواد الأعظم من جمهور السينما الذى يشمل أيضا الأطفال والمراهقين لايتوفر له التدريب الكافى لاستخدام ملكاته النقدية .

وعندما حاول دالساندرو التمييز بين موقف من يرتاد السينما وموقف من يشاهد التليفزيون ، فإنه لاحظ «أن الاهتمام الذى يثيره الفيلم يماثل الاهتمام الذى يثيره الحلم «أما» الصورة التليفزيونية بصرف النظر عن البيئة التى تعرض فيها ، فإنه يصعب أن تثير انبهارنا إلى الحد الذى يجعلنا نفقد السيطرة النقدية على مشاعرنا ونستغرق فى الدراما مهما كانت نوعية البث . ونضطر إلى استخدام كامل قدرتنا على التركيز ونعمد بالتالى إلى ممارسة ملكاتنا النقدية» .

والأمر مختلف بالنسبة للأطفال ؛ لأنهم يؤمنون بالتليفزيون وتصبح الشخصيات التى يرونها كل يوم على الشاشة الصغيرة ذات هيبة سحرية فى أعينهم وتكتسى برداء الواقعية لأنها تخاطبهم مباشرة ، ناظرة إليهم ، متأملة فى أعينهم (وهو أمر مهم للغاية) بيد أن وجودها لايكون متماثلا مع وجود الآباء والمعلمين ، وإن أهم صفة يمكن أن تخلع عليها هى «سحرية» .

وبعد أن أمكن تبين معالم التكوين السوسيولوجى والحالة السيكولوجية لمشاهدى التليفزيون فإنه يغدو من المهم تحديد دور النقد ؟

لقد قيل كثيرا إن النقاد تعتريهم الحيرة وينتابهم عدم اليقين فى مواجهة التليفزيون . وفضلا عن هذا فإن ارتيابهم له ما يبرره نظرا لأن الجوانب النظرية للتليفزيون غير واضحة أو مؤكدة تماما .

فمن الواضح أن المبادئ التى يحسن أن تنهض عليها الأحكام النقدية لم تتحدد بعد تحديدا تاما . فهل التليفزيون فن أم أنه مجرد أداة لنشر الأشكال الفنية الأخرى ، أى وسيلة اتصال ليس إلا ؟ أو أنه يمكن اعتباره كلا الأمرين معا ؟ ويجب عدم نسيان أن التليفزيون يحتل مكانة خاصة عند جمهوره ، مما يجعل مهمة نقاد التليفزيون أكثر تعقيدا . وهم كثيرا مايفضلون الالتجاء إلى التقويم الجمالى والفكرى الذى لايكون كافيا ، مهما كانت جدارته وقيمته ، لإحداث تغيير أو تحسين فى السياسة الثقافية التى تنهجها هيئات التليفزيون .

وقد يكون من الأفضل قبل تحديد المبادئ الأساسية للنقد التليفزيونى أن نعمد إلى إيضاح العلاقة الخاصة التى تجمع بين مؤلفى التليفزيون ونقاده ومشاهديه .

وإذا كانت وظيفة النقد فى مجال الأدب والمسرح والسينما بالغة الوضوح ، إذ يتدخل بين المؤلف والجمهور شارحا مقاصد المؤلف للجمهور ، أى أن مهمة النقد هى الحكم أو التقويم ثم التفسير أيضا . فإن هذه العلاقة فى مجال التليفزيون ، تغدو معكوسة ؛ إذ تصبح مهمة الناقد هى تنوير المؤلف برد الفعل الذى تولد لدى الجمهور تجاه عمله . ومن ثم فإنه لايقتصر على شرح مقاصد المؤلف للجمهور وتفسيرها وإنما لابد من أن يشرح ويفسر للمؤلف موقف الجمهور .

ولهذا فإنه ينبغى أن يتم النقد على ثلاثة مستويات :

(أ) نقد اختيار النص من وجهة النظر السوسيولوجية (مدى ملاءمته ، ردود الأفعال المحتملة ، ونحو ذلك) .

(ب) نقد مضمون العمل (الموضوع الأساسى ، الأهداف ، الخ) .

(جـ) نقد الوسائل التعبيرية التى استخدمها المؤلف .

ولابد أن يراعى النقد ، فى كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث ، وجهة النظر السوسيولوجية ، على أن يكون للجمهور دوره فى الحوار الذى يديره التليفزيون مع مشاهديه .

التعليم فى التليفزيون وفى السينما :

لما كان الأطفال والأميون الراشدون يبدون اهتماما فائقا بوسائل الاتصال الجديدة فإن كثرة من المربين تنزع إلى اتخاذ موقف سلبى من هذه الوسائل باعتبار أن التليفزيون الذى يتميز من بينها بسهولة الحصول عليه يعد ترفيها وإهدارا للوقت بما لايضاهى بأية حال من الأحوال ما يمكن أن يستمد منه من مزايا ثقافية . واعترف بعض المعلمين فى المدارس العامة الإيطالية بأن الإخفاق فى عملهم إنما مرده إلى حد كبير أثر وسائل الاتصال الجديدة ولاسيما التليفزيون .

كما يقرر المعلمون بأن صفوف تعليم الكبار تصبح خاوية تماما عندما تعرض فى المساء برامج محبوبة للغاية من عامة الجمهور .

وعلى الرغم من أن هذه الشكايات لها ما يبررها فإنه يجب التسليم بأن المربين لم يستوعبوا بعد على نحو ملائم الدور الجديد الذى يؤديه التليفزيون فى عصرنا .

وقد يكون من بين المهام الكبرى التى تقع اليوم على عاتق المربين إيجاد صلة تربط بين التدريب الذى تقدمه المدارس والتأثير الذى تحدثه وسائل الاتصال

الجماهيرى . ولم يعد مقبولا رفض هذه الوسائل بل لابد من استخلاص أقصى فائدة منها وهو مايمكن أن يتحقق بإيقاظ روح نقدية نشطة بين الشباب تجاه هذه التقنيات الجديدة .

ولما كانت هذه الوسائل التقنية تمطر المجتمع بوابل من فنون الترفيه فإن الهدف الأول الذى يتعين أن يرمى إليه التعليم فيها هو رفض هذه البرامج وأول خطوة فى هذا الاتجاه هى معرفة **متى يتم التحول عنها والانتقال إلى مشاهدة برامج أخرى** .

ولابد أن يتخلى المربى عن موقفه السلبى لأنه يقع على كاهله أداء مهمتين معا فى هذا الصدد : التعليم **بواسطة التقنيات** الجديدة والتعليم فيها . وقد ترامى إلى أسماعنا الكثير عن تعليم النشء من خلال الأفلام كما أن التليفزيون لم يعد بعيدا عن هذا الميدان . ويجب الآن التساؤل عما إذا كان التعليم السينمائى والتعليم المتلفز يتبعان نفس المسار أم أن كلا منهما يسلك دربا مغايرا .

ومما لا مراء فيه أن كل ماسبق قوله يحسن أن يكون كافيا لإقناع القارئ بأن أهداف ومناهج التعليم المتلفز والتعليم السينمائى مختلفة بمثل اختلاف موقف المتفرجين فى السينما عن موقف مشاهدى التليفزيون .

ولقد رأينا أن مرتاد السينما يميل إلى الاستغراق فى الفيلم على نحو استغراقه فى الحلم .

غير أن مشاهد التليفزيون ، ولاسيما الأمى أو الطفل ، يشاهد التليفزيون بوصفه وسيلة لاكتساب المعرفة . وهو ماااتضح من استقصاء جرى فى إيطاليا ، وجه فيه سؤال إلى ثلاث فئات من الأشخاص : أطفال وأمهات ومعلمين . واعترفت الغالبية من الأمهات والأطفال (٩٠ ٪) بأنهم تعلموا أشياء كثيرة من التليفزيون ماكان فى وسعهم تعلمها بأية وسيلة أخرى .

وقد تبين أن موقف هؤلاء الأطفال تجاه التليفزيون لم يكن هو نفس الموقف من الحلم ، ويتغلب الجانب العقلانى على الجانب العاطفى عند مشاهد التليفزيون على نقيض مايحدث عند رؤية الأفلام فى السينما ، وبينما يهتم موجه نادى السينما أساسا بإيقاظ الجمهور من الحالة الشبيهة بالحلم التى يغرق فيها فإن موجه نادى التليفزيون لاتواجهه هذه المهمة .

وثمة نقطة اختلاف أساسية أخرى بين رواد السينما وبين مشاهدى التليفزيون تتمثل فى أن **قراءة** صور التليفزيون تختلف عن قراءة الصور السينمائية . وبينما ترتبط الصور السينمائية ارتباطا عاطفيا فإن الصلات التى تربط بين صور التليفزيون تتسم بطابع عقلانى نظرا لضرورة تفهيم المشاهدين . كما أن إيقاع التليفزيون أبطأ عادة من إيقاع الفيلم السينمائى . وهنا أيضا يتحدد اختلاف أساسى بين الوسيلتين فيما يتعلق بقضية التعليم .

وقد يتبادر إلى الأذهان هنا أنه مادام التليفزيون أقل إثارة عاطفية من السينما فإنه لاينبغى أن يثير مشكلات تعليمية خطيرة . ولكن الأمر ليس بهذه الدرجة من البساطة التى يبدو بها .

وشخصية المؤلف تحقق وجودها فى الفيلم السينمائى بقدر أكبر منه فى التليفزيون . ولايزال التليفزيون وسيلة تخضع بصرامة أكبر لسيطرة القوى الاقتصادية أو الايديولوجية التى تهيمن على المجتمع الحديث . ومن ثم يغدو التعليم فى التليفزيون ضروريا بوصفه معادلا لابد منه للتعليم الديمقراطى . ولهذا السبب على وجه الدقة فإن التذوق الجمالى للبرامج ليس إلا ثمرة أخيرة .

ولن يكون شاقا الآن بالاستناد إلى هذه المبادئ تحديد معالم خطة أساسية للتعليم فى التليفزيون . وإن كان لايتعين إغفال أن التعليم فى التليفزيون يشمل حتما التعليم بواسطة التليفزيون .

ويرد فيما يلى مايمكن اعتباره المراحل الأساسية للتعليم فى التليفزيون :

١ – قراءة صحيحة للصورة . وقد رأينا أن كل تفصيل يجوز أن تكون له أهميته البالغة بالنسبة لاستقبال المعلومات المتلفزة .

٢ – تقويم الطرق الفنية التى تمكن من الحصول على الصور مما يفضى إلى فهم الحدود والإمكانيات التى يتعين على المؤلف أن يعمل فى إطارها لتحقيق الاتصال .

٣ – معرفة التنظيم الذى يعمل من أجله المؤلف ويمكن أن يؤثر على مايستطيع أن يخبرنا به أو يود أن يخبرنا به بطريقة أو أخرى .

٤ – معرفة الشخصية أو الشخصيات التى تعبر عن نفسها فى الإنتاج المتلفز وكثيرا مالا يعرف المشاهدون من هم مؤلفو البرامج المختلفة .

٥ – التذوق الجمالى لقيمة البث .

ولا تعد هذه الخطة أكثر من مخطط عام فى وسع كل معلم تغييرها وتعميقها ومع ذلك فإنها تتيح لنا الانتقال من الفهم العقلى إلى تقويم المصادر التقنية ومزايا البرامج ودلالتها الاجتماعية والإيديولوجية فضلا عن تقبل رسالة المؤلف ، وأخيرا التذوق الجمالى الذى قد يكون المرحلة الأخيرة فى التعليم التليفزيونى دون أن يكون أكثرها أهمية .

ويمكن أن يكون التليفزيون فنا ، ومن المؤكد أنه يبلغ مرتبة الفن حينا ، لكنه يعد أيضا أداة يستخدمها البشر لتحقيق الاتصال والتعارف فيما بينهم .

* * *

(أعدت هذه الدراسة لتكون وثيقة للمناقشة فى الاجتماع الدولى الذى عقد عن التعليم فى السينما والتليفزيون فى شهر أكتوبر ١٩٦٢) .

المراجـــع

1) Rudolph MARTY - la télévision et son Aspect Culturel et Sociologique - Paris, Editions du Tembourinaire, 1958.

2) Jean QUEVAL et Jean THEVENOT - TV - Paris, Gallimard, 1957.

3) Angelo D'ALESSANDRO, TV arte del movimento mimico, in Lo Spettacolo Televisivo - Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1957.

4) Rudolph ARNHEIM - La Radio Cerca La Sua Forma - Rome, Hoepli, 1957.

5) Renato MAY - Civiltà delle immagini - Rome, Cinque Lune, 1956.

6) Television in the making - Ed. Paul ROTHA, London, The Focal Press, 1956 pp. 69-76.

7) Marcle L'HERBIER, " Pouvoirs de la Télévision" in Lo Spettacolo Televisivo.

8) Georges BARNES, "Radiodiffusion et T.V." - "Cahiers de Radio-Télévision", Paris, No. 11, 1958.

9) Norman SWALLOW, "Documentary, TV, Journalism" - Television in the Makingop. cit.

10) Angelo D'ALESSANDRO - Lo Scenario Televisivo - Milan, Corticelli, 1959.

11) Giorgio ALBERTAZZI, La TV e l'attore, Sipario - January 1954.

12) Angelo D'ALESSANDRO, op. cit.

فهرس الموضوعات

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت · أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت · لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت . محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت . سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل ·	هانز جيورج جادامر	ت سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت . عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف . محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت . عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ترباتس	ت · محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أسـاليب ومـضـامين المسـرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت . عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت · بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت د. أشرف على دعدور

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وايزابيل كمال
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : د/ منيرة كروان
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرين
الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت . عبد الوهاب علوب
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت
الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
حيث تلتقى الأنهار
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
الخوف من المرايا
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد

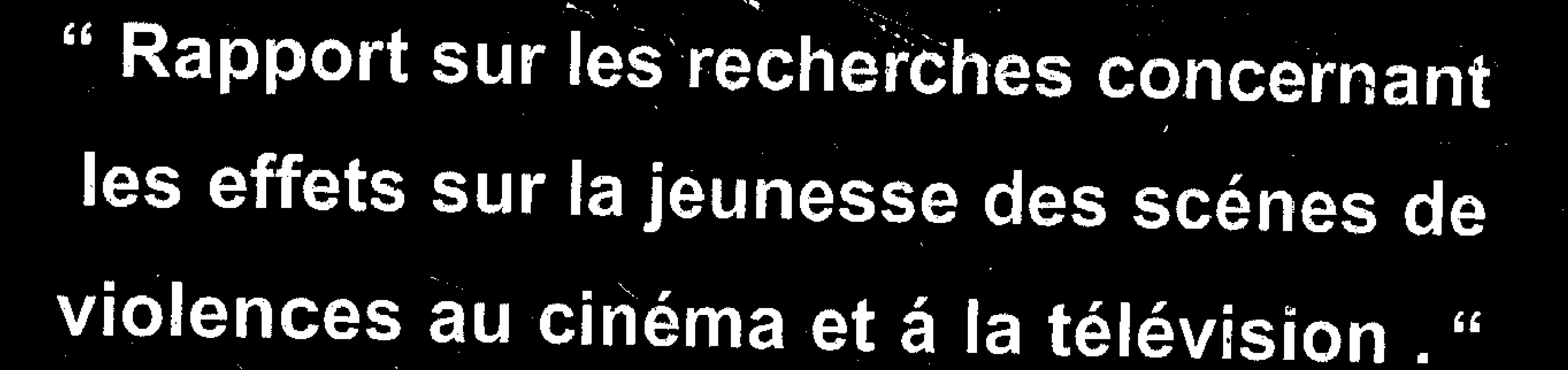
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر
فلاحو الباشا
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
تشريح حضارة
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفنى
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٥٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (I. S. B. N. 977 - 305 - 082 - 3)

المجلس الأعلى للثقافة



André GLUCKSMANN

السينما والتليفزيون شكلان من وسائل الاتصال الجماهيرى ، وهما أيضًا صناعتان ، يقدمان الترفيه والسبل الجديدة لصناعة الفن . ويمكن دراستهما من جميع هذه الجوانب ، ويركز نيوسوم على وسائل الإعلام باعتبارها تقدم الفن والترفيه ، ولدينا الكثير من الكتب السيئة التى يفترض أنها تترك « آثارها » الضارة ، ولكن مدرس الأدب لا يبدأ بها ولا يهتم - ولو بقدر محدود - بما تحدثه من آثار أو يفضح ما فيها من قيم زائفة ، وبينما يمكن لدراسة الأدب والفنون الأخرى الإفادة من بعد سوسيولوجى ، فإن الاستجابة التى تنبع من الالتزام بالفن كفن واحترام لوسيلة تبدو أكثر إبداعًا .

يهتم نقاد كثيرون اهتمامًا بالغًا بالتليفزيون والقيم ، ولا سيما فيما يتعلق بحسن سير المجتمع الديمقراطى ، وهم يفضلون - بكل تأكيد - قيام نماذج جديدة من ملكية وسائل الإعلام والسيطرة عليها ، ولكنهم لا يودون الارتباط بالموقف النخبوى التقليدى . ومن المحتمل أن يجد بعضهم حلفاء وأصدقاء بين علماء الاجتماع الجدد الذين لديهم حماسة أكثر نقدية ، وقد يلحق بهم بعض الرجال المبدعين من عالم التليفزيون ، وعندما يتحقق هذا الوضع فإننا سوف نتجاوز مفهوم « الآثار » البسيط .

هكذا يغدو التليفزيون شكلاً من الاتصال الفورى أو المباشر ، بحيث يمكن القول إن التعبير والعروض يتزامنان فى التليفزيون ، أى أن الزمن اللازم لعملية الإبداع هو نفس الزمن الذى يتطلبه عرض العمل أو مشاهدته ، وذلك يعنى أن العنصر الزمنى يكون متماثلاً سواء بالنسبة للمخرج أو المشاهد .

الغلاف : عمار حليم